الشعر والتخريب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم : فيصل السعد

في عدد مجلة « البيـــان » الغراء الاخير قرات للصديق الاستاذ خليفـــة الوقيان موضوع ــ الشعر والتخريب ــ معتقدا بأنني سأصل الى نتيجـــة مضيئة كالتي عودنا عليها الاستاذ الوقيان في مواضيع سابقة .

قرات الموضوع ، وبقيت معانقا عتمتي لان ابره التي زرعها في اذهان لم يسمها كانت اكثر وجعا ، ووخزا من ابر العتمة التي اعتدتها .

في موضوعه تحدث الاستاذ الوقيان عن فصيلة من ــ المستشعرين ــ تعتبر تواما ــ تأخر في ولادته ــ لفصيلة اخرى اعتادت تنفس الشعـــــر العمود ، ولكنه ــ وللاسف ــ لم يشر الى هذه الاخيرة ، ثم انه لم يحـــدد اطار من يتحدث عنهم ومنح حديثه عمومية لا شرعية .

عدم التحديد هذا ادخلني ـــ واكاد اقول عنوة ـــ في دائرة ملتقي ابرة الاستاذ الوقيان .

.....

وللحروف الصادقة دفء النتيجة المفرحة ، وحلاوة جرعة الضمـــان ولذلك فهي تقرأ بشغف لانها تحقق احلام الذين ادمنوا النوم ، وتعاتب بمحبة حين لا يحمل دفئها الحرارة المتمناة .

والخوف ، ادمان النوم ، الاتكال ، الكسل ، وامور اخرى مجتمعة ، ساعدت في منحنا اذهانا متفتحة تجيد اصطياد الضياء الهارب من قلم شاعر. لذلك فان الحروف عديمة اللون والطعم والرائحة ـــ كما ذكرت يا ســـيدي الوقيان ـــ لا تستحق التفاتة واحدة لانها ليست الحروف التي يبحث عنهـــا المتعبون . فهم يبحثون عن كتابات تزيد الحروف لونا وطعما ورائحة ، اذ ان التناول الذي يمارسه العشرات ممن تتحدث عنهم لا يمكنه ان يحرك ساكنـــا مهما كان متقنـــا .

واذا كانت المطابع تقذف يوميا بعشرات القصائد من نسج ولون واحد فهذا لا يعني انها ترسم الصورة الحقيقية للشعر الحديث .

ويمكن ان تكون هذه التي تسمى ـــ جزافا ـــ قصائد ، سرقات ادبيـــة ـــ غير مؤدبة ـــ استغل اصحابها النوم الذي احتـــوى اذهان مجتمعاتنـــا ليفرزوها دونما اية محاسبة ذاتية .

اما التشكيك بالامة الذي بدا كحقيقة حولها عالم الخداع الى موضة مثقفين عصرية ، هذا التشكيك جاء من التلون الذي مارسته هذه الامة لنفقد توازننا ، ونتناثر .

نحن ـــ يا سيدي الوقيان ـــ لم نرضع الا من ثدي واحد ، ولكنه غير طعم حليبه اكثر من مرة فهجرناه لا بحثا عن حليب افضل والذ طعما ، بـــل لاننا لا نجيد مصافحة الذي عجز عن المحافظة على طعمه .

ولا ادري كيف تطالبنا بمعانقة امة لم تستيقظ رغم اننا وقفنا عمـــرا نطرق بابها . كانت طرقاتنا مدوية ، ولكن غفوتها كانت اعمق من ان يخترقها دوي الطرقات .

هذه الامة الامل ، يتمتني ، يتمتك ، جزات تاريخنا ، تراثنا ، ادبنـــا ، ثقافتنا ، منحتنا هويات لا نشعر بالانتماء لها .

اجل ، اقول ان الامة التي ننتمي اليها هي السبب ، ولكن هذا لايمنحني شرعية في البحث عن بديل . اذ ان التبني اطول ارقا من هجر الامة ، لانـــه يعني اللاانتماء الى جذور .

ولكن هناك من استغل هجرنا هذا ليخرج علينا بمدرسة شعرية تحمل في طياتها ، الابتعاد الاكثر ، النكران ، التناسي ، ثم النسيان ، وهذه المدرسة زرعت اغراءاتها في ارضها المجدبة واستطاعت ان تدخل في عالمها العديد من الدخلاء على الشعر الحديث ، ومن الذين يحاولون ايهام ذواتهم بالموهبة الشعرية التي ما زالت وستظل بعيدة عن اذهانهم .

ورغم صراخهم ، ورغم تصفيق اساتذتهم ، الا ان المجتمع رفضهم لانهم لا ينتمون الى حواسه .

اي ان هؤلاء ـــ رغم قصائدهم التي تزدحم بها الصحف يوميا ـــ ظلوا هوامش على دفتر نكستنا المزمنة .

ولكن زمن العنف الذي نعيشه ليس بالضرورة ان يكون زمن النتيجة المتمناة . هذا زمن يكاد ان يحمل فيه الانسان الحقيقي ، اسمين . واحد لمجتمعه ، وآخر لذاته . فمن منا لم يؤرقه تاريخه اليومي ليحصي ، خطواته، مفرداته التي مارسها ، خوفا من هفوة ، زلة ، قد تطيح به ؟

وما اقسى الذات التي اعتادت ان تحصي خطوات صاحبها ، ما اقساها حين تتحول الى شخص ثان ترافق صاحبها دون ان يعي الآخرون .

ثم انه لا يمكن القول بأن الحداثة والمعاصرة هي مجرد ادعاءات . وما دمت معي ـــ يا سيدي الوقيان ـــ في ان كل الامور يمنحها الزمن المعاش طعمه ولونه ورائحته ، فان هذه الخطوة الزمنية لا بد ان تشمل الشعر وتمنحه ثيابا تتفق وهذا الزمن ، وتختلف في شكلها والوانها عن زمن مضى .

ثم هل يمكن شراء بصناعة هذا الزمن بعملة الاولين ؟!

ولكن هذا لا يعني ان كل من هندس حرونه المجدبة منحها الحداثة .

ولا يعني ان الاشكال الاولى للشعر بعيدة عن الحداثة .

اذ ان المعاصرة المضمونية من شأنها ان تنث شكلا حديثا بدمائه . ولكن الافضلية تظل لمن يستطيع ان يحقق شكلا ومضمونا حديثين في قصيدة واحدة .

والقصائد الشعرية الحديثة ما زالت تعيش طور التجربة ولم تمارس الاكتمال بعد . وهذه التجربة قد يكتب لها النجاح اذا ما عونقت بصدق ، وقد يكتب لها الفشل اذا ما كثرت العثرات التي تعترض طريقها .

واما الزبد فيذهب جفاء .

وخاتمة الاستاذ الوقيان كانت تمثل ـــ بالنسبة للكثيرين ـــ اصبع اتهام يؤكد انتماءهم الى الفصيلة التي يتحدث عنها والتي اتهمها بالسطحية ، واللاموضوعية ، والعمالة ، دونما تحديد ـــ !! ـــ اذ انه يقول :

« واخيرا اليس من حقنا على شعرائنا ، الذين نثق بتوجههم العربي

السليم ، والذين اسر التقليد بعضهم ، وجرهم المشبوهون الى مواطن الزلل، ان يقوموا بفرز الالوان ، اذ من المؤكد ان هناك لونا ابيض وآخر اسـود وثالثا بين بين يقع بينهما » .

لست معك ـ يا سيدي الوقيان ـ في تحذيرك هذا لمحبيـك اذ انـك تتفق معي بأن المسألة التي طرحتها لا يمكن تحديدها بالشعـر العمود ، او الشعر الحديث ، وخاصة انك طرحت في موضوعك صفات عـديدة نتمنى ـ صادقين ـ ان نبتعد عنها ما استطعنا ، فلقد لصقت بالفصيلةالمشتومة : السرقات الادبية ، التعالي ، الحداثة المزيفة و .. العمالة ـ !! ـ وبالنسبة لمسألة الشعر يمكن حصر القضية بالشعر او اللاشعر دون اشتراط الشكل الشعـري .

واذا اردنا ان نفاضل بشكل اكثر دقـة فسنعجز لان المخابرات التي تحدثت عنها استطاعت شراء مجموعة من شعراء العمود واخرى من انصار الشعر الحديث واشترطت عليهم الاستمرار في معاداتهم لبعضهم من اجـل التوسع في التمزق الذي وفرته الامة لنفسها .

ثم اننا لا يمكن ان نحصر العمالة بفئة معينة اذ انها ـ اي العمالة ـ ارض خصبة للضعفاء سواء كان هؤلاء شعـراء او صباغي احـذية ، او مدرسين ، او فراشين ... الخ .

ولكن يظل الشعر الحقيقي هو الذي يزرع في اذهان قرائه البـذرة التي اراد الشاعر ايصالها بالطريقة التي تمليها عليه ذاته .

وقد عودنا هذا الزمن المتلون ان نستقبل مغريات هدفها التشجيع على ترك الطريق المراد تركها ، وسلك طرق اخرى، ولكنك ـ ياسيدي الوقيان ـ حاولت ان تحذر الذين تحبهم من مغبة طريقهم دون ان تشير الى ما يملـك طريقك من مغريات .

واقول الذين تحبهم لانك لم تحدد في البداية الفئة التي تتحدث عنها . ثم ان موضوعك القصير هذا ملخص لكتاب لا تتوفر بين فصوله رابطة ما . وكان من الممكن ان تتحدث في هذا الموضوع عن صفة واحدة وتترك الصفات الاخرى ـ وخاصة العمالة للمخابرات الاجنبية او الشيطان ـ الى مواضيع اخرى ، من اجل ان نستطيع تحديد اطار نقاشنا تلافيا للتناثر الذي اضطررتنا ان نعيشه في ردنا هذا . مع الاعتذار .

فيصـل السعد

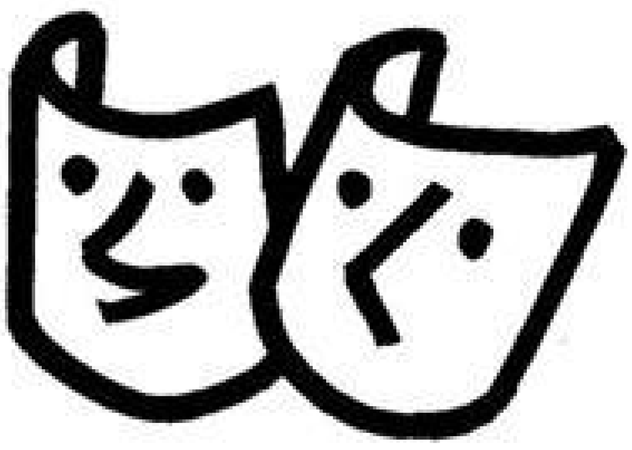
ـ الكويت ـ

ندوة المجلة عن بياني

١ مسرح الد
٢ فمسرح الد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في العدد الماضي نشرنا البيانين الصادرين عن جماعة المسرح الحكواتي وجماعة المسرح الاحتفالي ، وكنا بهذا نسعى الى فتح ملف المسرح العربي للمناقشة ، فبها تستوى الثمرة المرجوة ، وكان لا بد أن يكون طرح هذه القضية مساويا لمستواها ومن موقع الاحساس بالمسؤولية ، وكانت الاستجابة من اناس يدرك كل عامل في الساحة الثقافية اهمية الدور التاريخي المتميز الذي قاموا فيه ، لذلك سعدت « البيان » بأن تواصل طرح هذه القضية بهذه الندوة التي عقدت في الرابطة وشارك فيها كل من الاساتذة :



حكواتي تفاعلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الدكتور علي الراعي .
- سعـــد أردش .
- المنصف السويسي .

وقد طرح كل واحد منهم تصوره الخاص ثم تبعه حوار مفيد حرصنـــا على تسجيل ما أمكن منه وشارك في هـــذا الحوار مـــع الاساتذة السابقين كل من :

- **عبد العزيز السريع .**
- **د. أحمـد عتمـان .**
- **سليمـان الشيـخ .**

وأدار الندوة :

- **د. سليمان الشطي .**

رحب الدكتور سليمان الشطي ، رئيس التحرير بالاساتذة المشاركين في الندوة ، ودعا الى مناقشة البيانين اللذين جاءا من جناحي الوطن العربي، المشرق ــ لبنان ــ والمغرب ــ المملكة المغربية .

وأكد على أن البيانين اجتهادان للبحث عن صيغة مسرحية للتعبير عن الامة ، والفن بأنواعه يمكنه ان يبذر بذار الامل على طريق تحقيق اهـداف الامـة .

وقال : وها انا افتح الحوار بعد ان بادرت مجلة « البيان » الى نشر البيانين خوفا من ان تضيع الصيحة ويضيع اجتهاد من اجتهد .

المسرح والوجدان الشعبي :

د. علي الراعي :

أنا سعيد جدا بهذا اللقاء ، خاصة ان الموضوع الذي سنناقشه هـو البحث عن صيغة للمسرح العربي ، واذكر ان هذا الموضوع شغلنا منذ بداية الستينات ، واخذنا نراجع حينها تجربة المائة عام من عمر المسرح العـربي في محاولة لاستخلاص الدروس .

وقد ترافقت مراجعتنا تلك مع المراجعة التي قامت على صعيد الهوية السياسية والبحث عن مقومات ربط الاقطار العربية ببعضها من خلال التأمل في الذات واستخلاص دروس الماضي ومراجعة الحاضر وذلك لتثبيت ركائز المستقبـل .

والمسرح الذي هو اكثر الفنون التصاقا بالمجتمع وقف رجاله يراجعون مسيرته وتساءلوا : هل يعبر عن اهداف الامة ؟ وهل هو فن مستورد كباقي المستوردات ؟ وقد قالت بعض الآراء بأنه فن مستورد .

وانطلاقا من هذا الرأي طرح سؤال لاحق : هل يمكن ان يكون للامة العربية مسرحها ، يحمل هويتها وتميزها ؟؟

وبعض الآراء قالت : ربما وجدت بعض التجارب ذات الهوية العربية.

● **د. علي الراعي :**

البحث عن هوية المسرح واجب قومي ولـــو جاءت النتائج قليلة ومن الواجب الاحتفاء بكل المحاولات لان المسرح ما زال بعيدا عن الناس ومن الواجب زرعه بينهم .

وأفضل من كتب في هذا الموضوع هو الدكتور يوسف ادريس ، الذي كتب بحثا قيما عن ـــ مسرح السامر ـــ في بداية الستينات ودعا بشدة الى استخدام هذا النمط المسرحي لانه حسب اجتهاده من أقـــرب الوسائل الى وجدان الشعب .

وتلاه توفيق الحكيم الذي دعـــا الى مسرح الحكواتي والتمثيـــل على المكشوف .

ـــ ثم الفت كتاب الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري سنة ١٩٦٨ نبهت فيه الى صيغة المسرح المرتجل الذي يمكنه ان يعبر عن الوجدان العربي ، وأوردت بعض النماذج لتدعيم ما ذهبت اليه .

ومن ضمن النماذج التي أوردتها تجربة الفنان السوري جورج دخول الذي هاجر من سوريا الى مصر في بداية هذا القرن وتأثر بتجربته ابراهيم رمزي ، محمد تيمور ، توفيق الحكيم وغيرهم . وتعددت التجارب ووصـــل صداها الى المسرح البكر في المغرب العربي واقطار المشرق الاخرى .

وقد اهتم المسرح في المغرب بالارتجال والتأليف والاخراج الجماعيين ودخل في تجارب على صعيد تحويل بعض النصوص التراثية ومعالجتهـــا لتقديمها على المسرح .

ـــ وتوالت التجارب للبحث عن هـــوية للمسرح العـــربي ، والبحث حسب رأيي هو بحث مشروع ؛ بل أصبح واجبا قوميا حتى ولو جاءت النتائج قليلة . ومن الواجب ان نحتفي بكل المحاولات ، لان المسرح كفن ما زال بعيدا عن الناس ومن الواجب زرعه بينهم .

● **د. سليمان الشطي :** بعد هذه المقدمة من أستاذنا الدكتور الراعي نـــود الدخول في مناقشـة البيانين المنشورين .

● **الاستاذ سعد أردش :** علق على البيانين من خلال رد مكتوب طويل ناقش فيه الكثير من التفاصيل ، وبدأ مناقشة مسرح الحكواتي في لبنان فقال :

١ ــ في تشكيل الفرقة :

★ الحاجة الى التعبير عبر المسرح في اي اتجاه ، ولتحقيق اي هدف ؟!
★ ربما كان الهدف مشارا اليه بطريقة غير مباشرة ، في الاشـــارة الى التناقض المتأصل بين « تركيبة المسرح السائد ، وبين ما تتطلبــه تلبية تلك الحاجة » . ولكن هذه الاشارة غير كافية وغير واضحة في الكشف عن الاهداف الموضوعية للفرقة .

★ هذا الغموض ادى بالضرورة الى الاكتفاء بالبحث في مسألة الشكل المسرحي عند ارتياد التجربة لايجاد « المسرح البديل » .
★ على أن البيان يشير مع ذلك الى نوعية المحتوى وهـــو يتكلم عن الشكل المسرحي ، عنـــدما يربط بين الشكل وبين بنيـــة المسرح السائدة « كمسرح غربي وقمعي في جوهره » . والبيان يقرر بشكل قطعي وجوب التوقف عن التكامل مع « الشكل المسرحي المهيمن » والبحث عن « شكل بديل » .

وهو يعتقد أنه بالبحث التجريبي عن « الشكل البديل » سيتوصل الى مسرح **غير غربي ، وغير قمعي** .

★ وقضية ثبات او عدم ثبات عناصر الفرقة قضية غير محورية ، والمهم هل الانتاج ثابت أم لا ؟ !

ان العنصر الجوهري هنا هو **العامل الاقتصادي** ، فلست اعتقـــد ان مسرح الحكواتي يريد لنفسه ان يكون **مسرح هواة** ، فبالرغم من ان البيان لم يتعرض لهذا الموضوع ، الا ان المستفاد من مجمل البيـــان ان الفـــرقة تريد لنفسها ان تكون دائمة ، وثابتة ، بصرف النظر عن ثبـــات افرادها ، واذن فهي تريد أن تتعاطى المسرح على سبيل المهنة ، اي على سبيل **الاحتراف** ــ والقضية التي تطرح نفسها هنا : على اي نوع من الاحتراف تقوم الفرقة ؟! وبأي تمويل ؟ ! بتمويل الدولة ــ مع ما في هذا من محاذير الانحراف نحـــو الوظيفة الاعلامية ، أم بتمويل راس المال الخاص ، مع ما في هذا من محاذير الانحراف نحو التجارية والاستهلاك ؟!

أيا ما كان الامر ، فان خلو البيان من دراسة الجانب الاقتصادي ، ولو كخطوط عامة ، يعتبر احدى السلبيات الاساسية فيه .

● **سعـد أردش :**

بيان مسرح الحكواتي لـم يـدرس الجـانب الاقتصادي بالنسبة للاحتراف وبيـان المسـرح الاحتفالي يرفض التبعيد البريختي لكنـه يأخـذ بواقعية استانسلافسكي •

٢ ــ في الموضـوع :

يسلك اصحاب مسرح الحكواتي أحد منهجين :

ــ استيحاء التراث (الشعبي والادبي) والتاريخ بما يعبر عن واقع مطـروح .

ــ او الانطلاق من صور وشخصيات واحداث واقعية وحسية ، عبـر اكتشاف أساليب في الاداء .

والبيان هنا لا يستحدث في الواقع منهجا جديدا ، وانما هو يندـج على منوال السابقين منذ ايسكيلوس وحتى سعد الله ونوس وعلي سالم وقاسـم محمـد .

ولن نختلف فيما أرجو على أن الاعمال المسرحية الخـالدة استوحاها كتابها بسلوك أحد المنهجين .

ولعل الشيء الجديد في الطرح هو التمسك الشديد للبيـان بشرطين للانتاج المسرحي : العمل الجمعي ، والعلاقة المباشرة مع الجمهور . ولكل من المنهجين سوابق في تاريخ المسرح ، وان كانت لم تحقق طموحات مسرح الحكواتي في النهاية ، لاسباب كثيرة يمكن اثباتها باستقراء هذه التجارب .

وطرح الموضوع على هذا النسق يتضمن بالضرورة :

اولا ــ الرفض الكامل للواقع التاريخي والمعاصر للمسرح العـربي ، استنادا الى انه تجسيد للمسرح الغربي أو القمعي او لكليهما معا .

ثانيا ــ البحث من جديد عن هوية لمسرح عـربي جـديد ، لا يربطـه بالماضي الا استيحاء التراث او التاريخ .

ويذكرنا هذا الموقف بموقف مماثل لكاتب مسرحي عربي هو الدكتـور

يوسف ادريس ، عندما طرح في عـــام ١٩٦٤ ـــ من منطلق فردي ـــ فكـــرة البحث عن شكل جديد للمسرح المصري ، ثم وجد التطبيق في « الفرافير » .

والفرق بين الحركتين ينحصر في امرين :

١ ـــ أن منطلق الحركة القديمةذات واحدة ، او رجل مسرح واحد ـــ وهـــو في حالتنا المطروحة كاتب وقصـــاص واديب ـــ بينما منطلق الحـــركة الحديثة مجموعة ذوات مسرحية ، يفترضون في انفسهم الجمع بنسب مختلفة بين كل المواهب والاستعدادات اللازمة لابداع عرض مسرحي، ابتداء من الكتابة ، فالتمثيل ، فالاخراج ... الخ .

٢ ـــ انه يفصل بين الحركتين خمس عشرة سنة تقريبا ، ولكنها ـــ رغـــم قصرها كفترة زمانية في النظر الى تطور المسرح ـــ تكتظ بالاحـــداث الجسام على الارض السياسية والاقتصادية والعسكرية في مواجهـــة الامة العربية والاقطار العربية .

تجربة يوسف ادريس ودعوته وكذلك تجربة نجيب سرور ودعوته ، **يمكن الان تقويمهما والحكم لهما او عليهما ، لانهما اصبحتـــا تاريخـــا ثابتـــا في** التاريخ المعاصر للمسرح العـــربي . اما التجـــربة الجديدة ـــ او الدعـــوة الجديدة ـــ فانها لا تزال في طريقها الى البحث والمحاولة ، سعيا الى انضاج النظرية من خلال التجريب .

ولكن الباعث واحد في الحركتين ، وهو البحث عن هـــوية لمســـرح **عربي فعال** ، يستطيع ان يستوعب الجماهير العربية في مسيرة ثورية تقودها الى مواجهة العداءات والتحديات مواجهة اكثر ايجابية وفعالية .

في عام ١٩٤١ كانت هناك تحديات نستطيع أن نجملهـــا في عبـــارة : « الاستعمار الجديد الذي يريد ابتلاع الثورات العربية المعاصرة » .

وفي عام ١٩٧٩ نعاصر تحـــديات اكثر ضراوة نستطيع ان نجملهـــا في عبـــارة :

« نجاح الاستعمار الجديد ـــ من الداخل ومن الخارج ـــ في تحقيـــق جانب جوهري من مسماه ، عن طريق المتغيرات الجذرية التي ادخلت على البنية السياسية والاقتصادية والعسكرية العربية » .

وبطبيعة الحال فان تعبير « الاستعمار الجديد » لا يعني فقط العـــدو الخارجي ، ولكن يضع في الاعتبار أيضا كافة شركائه في جسم الامة العربية.

الباعث للحركتين اذن واحد من حيث المبدا ، ولكن الواقع التاريخي يؤكد أن هناك فرقا هاما وجذريا من وجهة النظر الى **العلاقة بين المســـرح والمجتمع** في اللحظتين :

ـــ **في اللحظة الاولى :** كان المسرح العربي قد نجح بالفعل في كســـر

الطوق المفروض عليه فيما قبل عام ١٩٥٢ ، على الاقل من ناحية المحتوى ؛ وكانت قد أتيحت له غرصة التعبير عن الجماهير والالتحام بها ، واصبح شيئا مشروعا لفناني المسرح ان يبداوا جولة جديدة في البحث عن شكل جديد .. شكل نابع من الحقيقة العربية .

وأرجو الا نختلف على ان الدعوة قد وجدت استجابات مخلصة ، وانها قد أثمرت نتائج باهرة ، في كثير من الاقطار العربية ، مشرقها ومغربها .

ـ **في اللحظة الثانية :** ـ المطروحة الان ـ وقع المسرح العربي في تناقض جذري ـ من ناحية المحتوى ، لا من ناحية الشكل ـ مع الواقع العربي المطروح ، بعد ان اصبحت المتغيرات التي اشرت اليها حقيقة واقعية، الخلاف فيها بين الاقطار المختلفة ، وبين الانظمة المختلفة ، خلاف على الشكل لا على المحتوى ، أو باللغة السياسية خلاف في التكتيك ، وليس خلافا في الاهداف .

هذا التناقض ، ادى الى توقف او شبه توقف لانطلاقة المسرح العربي، يبدو واضحا جليا في توقف أغلبية رجال المسرح العربي ، كتابا وممثلين ومخرجين ـ عن التعبير المسرحي .

وازعم أن هذا التوقف ليس صادرا عن ازمة في الشكل المسرحي ، بل عن ازمة في القدرة على مواجهة المحتوى المسرحي الذي تفرضه اللحظة .

اذا اتفقنا على هذه المقدمات ، فانها تطرح سؤالين هامين :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاول : ما هو المضمون ـ او المحتوى ـ الذي يجب ان يقوم عليه المسرح العربي الان ، والذي يمكن ان يجسد « **العلاقة الجدلية بين الجمهور والفن ، والذي يعطي للمسرح بالذات مبررات لوجوده ، ويمكنه من لعب دوره الوطني التقدمي ؟** » ، كما يقول بيان مسرح الحكواتي في نهايته ؟!

الثاني : اذا انتهينا الى اتفاق على الخطوط العامة لهذا المحتوى ، فما هي المحاذير المطروحة امام تعاطيه ؟! ام ان رجال المسرح العربي يعملون في مناخ صحي خال من كل المحاذير ؟!

انني اعتقد في النهاية ـ وقد اكون مخطئا ـ ان الاجابة على هذين السؤالين ، قد تكون اجدى من كثير من المحاولات والتجارب والابحاث والبيانات ، التي تفترض الحاجة الى سنوات جديدة من عمر المسرح العربي، طالت او قصرت ، بحثا عن شكل عربي للمسرح .

وانتقل بعد ذلك لمناقشة **بيان المسرح الاحتفالي** فنقال :

١ ـ في التشكيـــل :

لا ينطلق بيان المسرح الاحتفالي من منطلق « الفرقة المسرحية » ، ولكنه يبحث في « الكيان المسرحي » ... في « المؤسسة المسرحية » . وربما كان في هذا اكثر اكتمالا واكثر موضوعية ، ذلك أن البدء من بحث الظروف الواقعية للمؤسسة المسرحية في الوطن العربي ، يعتبر من ناحية تسليما بوجود البناء الثقافي العربي ـــ والبناء المسرحي جزء لا يتجزأ منه ـــ وان كان البيان يشجب هذا البناء معددا سلبياته ، كما يعتبر من ناحيـــة اخـــرى ادراكا لحقيقـــة « الازمة » التي يجتازها المسرح العربي ، من حيث انها **أزمة حـــرية التعبير بالدرجة الاولى .**

البيان المغربي اذن يسلم بالوجود المسرحي العربي ، ولكنه ينعى عليـــه ترديه « بالنزول الى الذوق الشعبي المستلب ، والعمل على ترضيته بشتى المغريات ... » او « بالتحليق في أجواء عالية » ينكرها الجمهور ، لانهـــا « غير مشابهة لما تعود عليه » .

ومن هنا فهو يطالب بالتجـــديد ، عن طريق احـــداث ثورة في الذوق العربي ، توصلا الى « صناعة الذوق المستقبلي » .

والبيان المغربي يشجب الواقع المسرحي من ناحية التشكيل ، وبوجه اخص من ناحية **التبعية الاقتصادية** : فهو اما « مؤسسة اعلامية ، تقوم على اساس نشر فكر الدولة ، او مبادىء الحزب الحاكم او المعارض » ، واما « مؤسسة تجارية او صناعية تقوم على اسس راس المـــال ، والعمـــل ، والاستهلاك والانتاج ، والسوق والاشهار ... الخ » .

وهو يجد الحل في « **تمليـــك** المؤسسة المسرحية للشعب ، (بغيـــة) خلق مسرح شعبي حقيقي ... » .

والواقع ان مسار البحث في بيان المسرح الاحتفالي قد تدارك ما اهمله بيان مسرح الحكواتي ، واعني قضية « الاحتراف » ، فهو يرى ان « المؤسسة المسرحية في المنظور الاحتفالي لا يمكن ان تكون الا قائمة على الاحتراف » ، الا انه يريد ان يكون هذا الاحتراف « على اسس مغايرة وجديدة » .

وقد التمس هذا الاساس الجديد في « **تمليـــك** » المؤسسة المسرحيـــة للشعب . والواقع أن اختيار لفظة « تمليك » وليس لفظة « تملك » يعبر عن مواجهة واقعية للحقيقة ، لانه يضع « الدولة » او « السلطة » في الاعتبار ، على انها صاحبة الحل والربط في هذا المجال : هي صاحبة « راس المـــال » الذي يطالب به البيان للمؤسسة « كمنحة سنـــوية من الدولة » ، وان كان

لا ينسى أن يقرر في مسار شرحه أن هذه الاموال هي اموال الشعب ، وأن الدولة قيمة عليها ، وأن من حق الشعب : « التعلم المجاني ، والصحة ، **والتعبير ، والمسرح** » .

غير أن البيان قد اسقط في مقابل ذلك حقيقة اخرى ، ولقد تكون الحقيقة الاكثر فعالية في قدر المسرح والمسرحيين ، فالدولة لا تملك المال فقط ــ بصرف النظر عن المصادر الاساسية لهذا المال وعن الصفة القانونية للدولة في تملكه ، وهل هي وكيل (قيم) أو مالك أصلي ــ ولكنها تملك « السلطة » ايضا ، وهي باسم السلطة تفرض « الرقابة » على المسرح وغيره من وسائل التعبير ؛ بدرجة ، وبوسائل تفوق كثيرا المفهوم العادي للرقابة .

وعلى هذا فان القضية المطروحة ليست في الواقع التكييف القانوني للمنحة المالية التي تقدمها الدولة للمؤسسة المسرحية ، وليست بالتالي في توظيف الفرق المسرحية في اطار بيروقراطية الدولة او عدم توظيفها ، ولكنها قبل كل شيء قضية « حرية التعبير » . والحقيقة ان البيان ينظر الى هذه القضية نظرة مثالية تتلخص في « تحرير الابداع » عند الفنان، والفرق شاسع بين « حرية التعبير » و « تحرير الابداع » كما يراه البيان .

في الموضوع :

★ يتميز بيان المسرح الاحتفالي أيضا بأنه طرق بشكل مباشر باب « المحتوى » او « المضمون » في المسرح الذي يطمح اليه :

ــ ان المهم هو تغيير الانسان ، تحريره من ذاته اولا ، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي ؛ ومتى اوجدنا **الانسان الجديد** ، سهل علينا ايجاد **الواقع الجديد** . (٢٧)

ثم ــ اننا نؤمن بالمبادىء وليس بالنظريات والمذاهب ، وذلك لان المبادىء توحدنا مع غيرنا ؛ اما المذاهب ــ وما اكثرها ــ فتبعدنا عنهم ، ذلك لانها تجعل منا فرقا وشيعا واتجاهات وزوايا وكنائس مختلفة ، الشيء الذي يدفعنا الى أن نتصارع فيما بيننا ، من غير ان يكون هناك اي موضوع معقول للصراع ... ان التركيز على الصراع الطبقي يجب الا يحجب عنا الوانا اخرى من الصراع ؛ وهي الوان لها وجود ، سواء **داخل النفس البشرية او خارجها** . (٣٢)

ثم ــ اننا نؤمن بالعدالة والحرية ، ونرى انهما ميدانان متحدان ومتلازمان كالخبز والملح . لذلك فانه لا يمكن الفصل بينهما ، وما نشاهده اليوم في النظريات الفكرية والعقائدية هو فصلها التعسفي ، بين ما لا يمكن الفصل بينه . (٣٤)

واذن فالمضمون العريض والنهائي للمسرح الاحتفالي هو العدالة والحرية ، وهو بشكل عام ما ينشده الشعر بالمعنى العام منذ ما قبل التاريخ. والعدالة في الواقع تعبير فيه شيء من الغموض دوخ الفلاسفة والحكماء والمصلحين الاجتماعيين ، وهو يختلف في التفسير بحسب مناهج المفسرين ، وعقائدهم ، وتقاليد مجتمعاتهم ، والانماط الفكرية عندهم .

كذلك الحرية ، فان مفهومها يختلف من نظام الى نظام ، ومن مذهب الى مذهب ، ومن فكر الى فكر : حرية من في مواجهة من ؟! الفرد في مواجهة الجماعة ، أم الجماعة في مواجهة الفرد ؟! الحاكم في مواجهة الشعب ، أم الشعب في مواجهة الحاكم ؟ ! الخالق في مواجهة المخلوق ، أم المخلوق في مواجهة الخالق ؟!

لم يتعرض البيان لتفسير لفظي العدالة والحرية ، وكان الواجب يقتضيه ان يواجه التفسير ، طالما انه رفض الاخذ بالنظريات والمذاهب المختلفة التي تناولت تفاسير متعددة نجدها في بطون الكتب .

ويتفق بيان المسرح الاحتفالي مع بيان مسرح الحكواتي في نقاط اساسية ومن اهمها :

١ ــ احتفاؤه بالواقع ، والتراث ، والتاريخ ، كمادة للعرض المسرحي .

٢ ــ جمعية العمل المسرحي ، مع تحفظ هام وجدير بالاعتبار ، هو أن هذه الجمعية يمكن الا تتعارض مع خصوصية العمل لدى الكتاب والمخرجين.

٣ ــ ان الاحتفالية تأخذ في الاعتبار « الجمهور » ، ولكن من ناحية القضايا اليومية المطروحة فحسب ، بينما يذهب مسرح الحكواتي الى اعتبار الجمهور « شريكا كاملا » في تأليف واخراج العرض المسرحي .

في أسلوب الاداء :

يمتاز البيان المغربي ايضا بتعرضه لاسلوب اداء الممثل في العرض المسرحي ، وهو في هذا السبيل يرفض الاسلوبين اللذين سادا في القرن العشرين : الاسلوب النفسي (الواقعي) لقسطنطين استانسلافسكي ؛ والاسلوب العقلاني (الملحمي) لبرتولد بريشت .

وهو مع ذلك يميل الى الاخذ « بالاندماج » ، بمفهوم يختلف عن مفهوم استانسلافسكي : « ان المفهوم الاول ــ عند استان ــ يتم لفائدة الوهم والماضي ، اما في المفهوم الثاني ــ عند المسرح الاحتفالي ــ فيتم لحساب الواقع الآتي » . وايضا : « اننا لا نقول للممثل كن (عطيلا) كما كان ، بل نقول له ، اجعل من عطيل ما انت كائنه الان ... اننا نؤمن بالاندماج ، ولكن

باندماج المعنوي في الحسي ، واندماج الماضي في الحاضر ، واندماج الوهم في الحقيقة ، والحلم في الواقع » .

البيان اذن يرفض « التبعيد » الذي ينادي به بريخت ، بقصد استفزاز الارادة الانسانية عن طريق مخاطبة العقل ، ويقبل « الاندماج » الذي ينادي به استان ، ولكن اخذا بمفهوم المخالفة ، اي بمعنى ان الممثل يجب ان يطرح على نفسه السؤال : لو ان الشخصية المسرحية كانت في مثـــل موقفي ، ماذا كانت تفعل ؟!

والحل ممكن علميا فيما اذا كان النص يعالج واقعا يوميا يعيشه الممثل، ولكنه يستعصى اذا كان النص يعالج واقعا تاريخيا ، او واقعا بعيـــدا جغرافيا ، ففي هذه الحالة سيؤدي المنهج الى تعديلات جذرية في النص ، شكلا ومضمونا ، اذا سلمنا بأن الشخصية الفنية هي نتاج البيئة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي نشأت وترعرعت فيها ، فاذا فرض الممثـــل على الشخصية بيئته هو ، ومشاكله هو ، فسيقع بالضرورة في جريمة خيانة الامانة : قبل المؤلف ، وقبل الشخصية .

ان الامر هنا لن يقتصر على التفسير ، او التأويل ، بما يتيح للمتفـــرج ان يوائم بين ظروفه وظروف الشخصية ، وانما سيتجاوز ذلك الى تعديل سلوك الشخصية ، الامر الذي يؤدي بالممثل لأن يتحول الى مؤلف بالضرورة .

ان « الزمن الاحتفالي » الذي يسعى اليه البيان ، لا يتعارض بالمـــرة مع اسلوب « المسرح الملحمي » ، ولكنه يتعارض قطعا مع اسلوب واقعية استان ، ومع ذلك فقد اختار اصحاب المسرح الاحتفالي الاسلوب الاندماجي لاستانسلافسكي ، ورفضوا الاسلوب الملحمي لبريخت ، بعد ان اكتشفوا في مبدأ التبعيد سلبيات كثيرة ، من اهمها انه يقوم ـــ من وجهة نظر البيان ـــ على « الفصل بين مستويات الواقع » .

هذه قراءة سريعة للبيانين ، وهي قراءة ذاتية بطبيعة الحال ، حاولت خلالها قدر الامكان ان اكون واحـــدا من المشاهدين او المتفرجين ، دون ان اسمح لنفسي بالخروج براي قاطع بالقبـــول او بالرفض ، ذلك ان المسرح والمسرحيين في الارض العربية ، يجتازون الان ما يمكن ان يكون فترة نقـــاهة وتأمل ، وانه من الخير في فترة النقاهة والتأمل ان تطـــرح افكار جـــديدة ، ودعوات جديدة ، تحفزنا الى محاسبة انفسنا ، ومجتمعنا ، وتضيء لنـــــا طريق الســعي الى انطلاق جديد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. سليمان الشطي :

ما طرحه الاستاذ سعد اردش يحتاج الى نقاش وتوضيح ، لكن علينا الاستماع لتعليق الاستاذ المنصف السويسي .

بين النظـــرية والتطبيـــق

● **المنصف السويسي :**

أعتقد أن ما طرحه الاستاذ سعد اردش فيه الكثير من القراءة الذاتية، وموضوعية الحكم لا يمكن ان تأتي من خلال قراءة النصين فقط .
ولو اتيحت له الفرصة مثلا لمشاهدة عمل فرقة الحكواتي فربما كانت له نظرة اخرى .

البيانان جاءا نتيجة لممارسة مسرحية ، والذين اصدروهما يملكـــون ممارسة معروفة على صعيد التطبيق المسرحي كالطيب الصديقي وروجيـــه عساف مثلا ، ونتيجة لعدم تورطهم في الحرفة المسرحية الى درجة القبول بالطرق المعبدة ، ونتيجة لوجود هم التطوير والابتكـــار والخلـــق عندهم ، ومن خلال الدروس التي استخلصوها من تجربتهم العملية فانهم اصـــدروا البيانين .
واصدار البيانين جاء ردا على واقع فيـــه الكثير من الصـــور غـــير الصحيـــة .
ـــ فالمسارح القومية على سبيـــل المثال ما هي الا اجهزة اوجدتهـــا السلطات للتعبير عما تريده هي ، ومن يرفض ما يفرض عليه فان التنكيـــل والمصادرة والاعتقال هي الاجوبة الجاهزة للرد عليه . لذلك فاننا نجـــد الكثيرين من الشرفاء قـــد هاجروا ، او صمتوا ، او هجروا العمل واصبح الفنان مسيرا يقرر له ما يجب ان يفرزه صناعيا وحرفيا لا ابداعيا ، وانعدمت حرية التعبير لان المنتج هو السلطة وليس الفنان . والفنان داخل المؤسسات المسرحية يلاقي غبنا كبيرا .
ـــ محمود ياسين النجم اللامع يدفع له المسرح القومي على سبيل المثال ٤٠ جنيها في الشهر !! اليست هذه العلاقة هي علاقة استغلال وقمع ؟؟
وهكذا ومن خلال المؤسسات المسرحية القائمة فان المسرحيات تفرض على المخرجين والممثلين ، ولا يتم الاهتمام بالكتاب الا وقت الحاجة ليطلب منهم الكتابة حسب الطلب !

● المنصف السويسي :

البيانان رفضا الاشكال السائدة وانطلقا من أرضية مشتركة أساسها المساواة والحرية والارتباط بواقع الناس والتعبير عنه بحيث لا يكون أجير ومستأجر •

● اما المؤسسات المسرحية التجارية فانها تعتمد على ما يسمى بالبضاعة والطلب ، البضاعة تراعي الامية والجهل عنـــد الجمهور فتقدم له خلطـــة ترضيه ، في سبيل كسب المال والربح .

وبطبيعة الحال فان الفنان الذي يخدم في هذه المؤسسات هو شريك التاجر الاستغلالي .

وفي كلتا الحالتين فان الاعمال التي تقدم وتعرض لا تكون لها علاقة مع قضايا الناس ومشاكلهم ، وهكذا فان النمطين اللذين يقدمان هما المسرح الرخيص ، او مسرح النخبة .

ـــ اما الاتجاه الثالث في المسرح فهو مسرح الهواة ، الذي يظهر ويختفي حسب الامكانات والاهواء والنزوات والظروف ، وقد نجد عند الهواة بعض الاعمال الجيدة والجادة ، الا ان عـــــدم استمرار اعمالهم يحـــد من امكانيـــة تأثيرهم .

● استنادا على هذا الواقع فان البيانين اللبناني والمغربي يعبـــــران عن رفض الاشكال السائدة وينطلقان من ارضية فكرية أساسها المساواة والحرية والارتباط بواقع الناس والتعبير عنه .

كما انهما يطرحان علاقات انتاج جديدة لا يكون فيها أجير ومستأجر .

ـــ ودفاعا عن النقطة التي وردت في بيان المسرح الاحتفالي والمتعلقة بطلب معونة سنوية من الدولة على اساس أنها القيم على المـــال العام ، فان تبريرها عندي ينطلق من :

هناك من يخصب الارض وهو الفلاح . وهناك الصانع في ميـــــدان الصناعة ، والمفكر في ميدان الانتاج الفكري .

الفلاح مثلا تعطيه الدولة الارض والسماد وهو يملك ادوات الانتاج.. وفي نهاية الموسم فان الدولة تحاسبه حسب غلة الموسم .

، فلماذا لا تكون علاقة الدولة بالفنان مثل علاقتها بالفلاح ؟؟
تعطيه الادوات ثم تحاسبه بعد الانتاج !
الدولة مثلا تلجأ لاقامة صندوق للتعويض .. فلماذا لا تعوض الاستهلاك الثقافي ؟؟ مع ان الطاقة الشرائية عند المواطن متدنيـــة ، ولا تستطيع شـــراء تذكـــرة ؟

ومثلما تنفق على الطرقات او التعليم أو الصحة فان عليها ان تنفـــق على الاستهلاك الثقافي باعتبار أن الضرائب تذهب لخزينتها وهي القيمة على مجمل الامور .

ـــ وبما أن الدولة لا تقوم بهذا الواجب فان البيانين جاءا ليقيما علاقة انتاج جديدة ، الملكية هنا مشتركة بين المؤسسين ، وعلاقتهم ديمقراطية على المستويين الفكري والتنظيمي ، اي لا وجود لسادة وعبيد ، بل مساواة في الحقوق والواجبات .

وفي هذا الاتجاه الجديد فان توازنا في المستويات وتكاملا في الاختصاصات يجب أن يبرز ويسود . وكل من يشارك في هذا الاتجاه يجب ان يكون رجلا متكاملا مسرحيا ، وتقدميا في فكره وعلاقاته .

لذلك فاننا نجد ان هذه المجموعات محاصرة لانها تريد ان تعيد للمسرح ازدهاره .

● وبالنسبة للاختصاصات في العمل المسرحي فاننا لو استعرضنـــا رجال المسرح في التاريخ فاننا سنجد أنهم لم يضعوا الحواجز بين التأليـــف وبين بقية الامور المسرحية لانهم كانوا رجال مسرح مكتملين .

ـــ مع ذلك فانني أجد حماسا زائدا عند موقعي البيانين واجد انهـــم يتنكرون لجهود من سبقوهم .

لذلك فاننا يجب ان نتعامل مع البيانين كمنطلق وبداية جديدة ونحاول تصويبهما .

د. سليمان الشطي : الطرح الذي سمعناه من الاساتذة جدير بالمناقشة وهناك نقطة جوهرية علينا التوكيد عليها تتمثل في السعي الدؤوب لتحقيـــق رؤيا الفنان وايجاد المزيد من الحرية له وصولا لتحقيق الذات والمحافظـــة على الحقوق .

هذه هي بعض الاسباب التي دفعت موقعي البيانين لاصدارهما .

د. علي الراعي : اعتقد بأن تعـــداد السلبيات في البيـــانين ما هي الا محاولة لتحسينهما وسد الثغرات فيهما .

مع ذلك فعلينا تسجيل الامور الايجابية فيهما .

● **عبد العزيز السريع :**

الممارسة هي المحك الاساسي للحكم النهائي على البيانين والمعادلة التي يجب البحث عنها هي ايجاد المسرح الجاد الجماهيري لان أي بيان لا يمكن أن يغير الانسان •

المسرح والسياسة :

عبد العزيز السريع :

● **لقد شاهدت** مسرحية ـ من حكايات سنة ١٩٣٦ ـ لمسرح الحكواتي والعرض كما شاهدته ينسجم مع بيان الفرقة ، واعتبر مسرح الحكواتي امتدادا صحيا وجيدا لحركة المسرح العربي ، في حين انني اعترض على بيان المسرح الاحتفالي الذي ينكر كل الجهود التي بذلت من قبل على صعيد المسرح العربي .

وقد اختلف جزئيا مع بيان الحكواتي ، الا انني اجده منسجما كلية مع التجربة التطبيقية .

● بالنسبة لبيان المسرح الاحتفالي فان فقراته تتكرر وتتشابه وتتناقض في الكثير من الاحيان ، كما ان تلاعبا واضحا في الجمل والمصطلحات يسود البيان .

● الطيب الصديقي ابرز الموقعين على بيان المسرح الاحتفالي اعرفه واعرف تاريخه وشاهدت تجاربه ، وهذه التجارب لا يجوز ان ينكرها المسرح الاحتفالي ، لان له اعمالا مدهشة ومبهرة وتتماشى مع الوجدان الشعبي .

● اعتقد ان تأثرا واضحا بالثقافة الغربية ساد بيان المسرح الاحتفالي .

مع ذلك فانني اتحمس لبعض من وقعوا البيان من خلال تجاربهم .

واعتقد ان الممارسة هي المحك الاساسي للحكم النهائي على البيان .

● وبرايي ان المعادلة التي يجب البحث عنها هي تحقيق وايجاد

المسرح الجاد الجماهيري الذي يركز على الفرجة . وارى ان بعض هـــذه الشروط تحققت في الكثير من المسرحيات التي عرضت في مرحلة الستينات.

لقد لعب المسرح الحديث والحر وغيرهما ادوارا جيدة في هذا المجال الى درجة تهديد وجود المسرح التجاري ، اما الردة المسرحية التي جاءت بعد ذلك فقد جاءت نتيجة للردة السياسية ، وعلينا ان لا نغفل هذا الجانب ابدا.

لانني اعتقد بأن المسرح لا يمكن ان يغير الانسان وحده . كما ان البيان اي بيان لا يمكنه ان يغير الانسان ايضا .
اخيرا اعتقد بأن في بيان المسرح الاحتفالي نوعا من الفوقية والاستعلاء على الجماهير .

د. سليمـــان الشطي :

ما لمسه الزميل السريع جيد ، لكن بيان المسرح الاحتفالي فيه الكثير من الامور الجيدة ايضا .
ومجلة « البيان » فتحت مجال المناقشة والحوار لئلا تموت الصيحة التي اطلقها البيـــان .
مع ذلك فانني أرى ان المهرجـــانات المسرحية هي الاماكن المناسبـــة لمناقشة مجمل امور وهموم ومشاكل المسرح .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د . أحمـــد عتمـــان :

عندي ملاحظة اولية : علينا ان لا نرفض او نؤيد ما جـــاء في البيانين بقدر ما يجب علينا مناقشة ازمة المسرح بشكل متكامل ، ثم نلجأ الى تجزىء ذلك الكل والحوار حول المفاصل المختلفة فيه .

د سليمـــان الشطي :

اوافق من حيث المبدأ على فتح الحوار حول مجمل مشاكل المسرح ، لكنني اختلف مع الدكتور احمد عتمان حول تقييمه للبيانين .
البيانات تطرح وجهات نظر .. ووجهات النظر اذا ما اخذت حقهـــا في النقاش فانها يمكن أن تهز التخشب والجمود . والبيانان يمكن اعتبارهما أساسات للمستقبل .

المفـــكر وزارع المتفجـــرات

د. علي الراعي :

علينا رصد العناصر الايجابية في البيانين . وما استطعت استشفافه هو ان البيانين يدعوان الى العودة الى المنابع المسرحية اي الى روح الفريق والطاقم المسرحي المتكامل .

نظام الورشة مثلا كان موجودا زمن شكسبير ، وكل جزء في الورشة يكمل الجزء الاخر وربما يقوم مقامه .

الا ان ذلك يجب ان لا يؤدي الى الغاء خصوصية الكاتب والمخرج .

البيانان محاولة للموازنة بين روح الفريق وبين حالة براءات الاختراع القائمة الان .

على ضوء ذلك فاننا نرحب بالبيانين لتجاوز الازمة القائمة .

● الا ان مد اليد للدولة وطلب العون منها كما جاء في بيـــــان المسرح الاحتفالي يتناقض مع الدعوة للحرية كما جاء في البيان .

● كما ان السويسي في دعوته لان يعامل المسرحي كما يعامل الفلاح كان حسن النية كثيرا .

الدولة أو الكثير من الدول تعامل المفكر كما تعامل واضع المتفجرات في كيانها .

فأين هي الدولة التي تدعم واضعي المتفجرات في كيانها ؟؟

مع ذلك فان الثورة مطلوبة في المسرح لاصلاح الحال الذي وصل اليه.

وهناك محاولات تضليلية لاخفاء الازمة الحقيقية في المسرح ، والازمة اساسا هي ازمة الانظمة السياسية .

المسرح في أوروبا وفي العالم الثالث

المنصف السويسي :

أود توضيح مقولة « التملص من وصاية الدولة ، والوقـــوع في طلب الصدقة منها » .

الدولة في فرنسا على سبيل المثال : تعامل المسرح الشعبي أو القومي حسب علاقة انتاج محددة في كراس الشروط .

من تلك الشروط مثلا : انتاج ثلاثة أعمـــال كلاسيكية (فرنسيـــة) ، مسرحية من المسرح العالمي الحديث أو القديم ، ثم مسرحية فرنسية حديثة

اي لمؤلف فرنسي حديث . وأن لا يقدم اقل من مائة عرض ، وان يشغل مالا يقل عن عشرة ممثلين .

هذه هي الشروط التي تضعها الدولة وتلزم الفرقة القيام بها ، ما عدا ذلك فانها لا تتدخل في التفاصيل ، ولا تفرض النص الفلاني او العلاني ، ولا توقف هذا العرض او ذاك .

● أما في بلدان العالم الثالث فاننا لا نجد هـــذا التعامل ، الاداريون يفرضون النصوص التي يرتأونها هم ، ويتدخلون في كل كبيرة وصغيرة .

وهذا وضع متخلف حقيقة .

● اضرب مثلا من تونس ــ فرقة مدينة تونس الحكومية ــ فيها ٤٠ ممثلا وممثلة لم تقدم منذ سنتين الا مسرحية تاريخية واحدة لم يدخلهـــا في العرض الثاني الا خمسة مشاهدين .

في حين ان فرقة المسرح الجديد قامت بتجربة اقتربت فيها من الجمهور وخاطبت وجدانه .

وهذا ما وفره البيانان اي ان يخرج المسرحي لجمهوره بدلا من انتظاره، وبهذا يتم خلق التفاعل .

● أما من ناحية اعتبار المفكر تماما كواضع المتفجرات ، فانني أقـــول بأن التعليم ونشر الكتب والمنشورات والندوات وارسال البعثات لتلقي العلم في الخارج وغيرها ، يمكن اعتبارها متفجرات ايضا .

ونحن لا ندعو الى مسرح المتفجرات ، بل ما ندعو اليه هـــو اعادة المسرح الى منابعه الاصلية على صعيد جميع مستوياته .

د. سليمـــان الشطي :

التوضيح يحل بعض جوانب المشكلة ، لكن هناك سيطرة مطلقةللدولة على الاعمال المسرحية ، مع ذلك فالرغبة في نشر التجربة لا يعني عدم اتباع سياسة خذ وطالب في هذا المجال وصولا لايجاد بعض الاسس المسرحيـــة السليمة والاتجاه لخلق رجل المسرح .

وهذا الموضوع يحتاج من رجال المسرح الى حل المعادلة . التي تقتضي منهم بأن لا يقعوا في شراك السلطة ، ولا ان يتجهوا للمسرح التجاري .

سعـــد اردش :

من خلال تجربتي في الجزائر هناك محاولات جادة في هذا الاتجاه .
الا انني اود أن اطرح سؤالا :
لماذا لا نستبدل تمويل الدولة بتمويل الشعب نفسه ؟؟

التجـــربة المسرحية في الكـــويت

عبد العزيز السريع :

يجب البحث عن بنية مسرحية جديدة . البيانان يؤشران لافلاس البنى القائمة ، وحتما ستقوم حركة التغيير التي ستلي صدور البيانين .

ـــ ان تجربتنا في الكويت منذ الستينات وحتى الان تحتاج الى اعـــادة نظر ، الكثير من القوالب ترهلت واستنزفت .

اصبحت البنية غير ملائمة لمواجهة المشاكل المستجـــدة ، لقد تغـــيرت العلاقة مع الجمهور واللوم لا يقع على المسرح التجاري ، بل توجد مشاكل ذاتية في الفرق ، وبرزت فيها الانانية والفردية والميل للتجارة وغيرها .

د. سليمـــان الشطي :

● في العودة للعمـــل الجماعي وانكار الذات يمكن حـــــل الكثير من المشاكل .

البحث عن هـــوية في لبنـــــان

سليمـــان الشيـــخ :

عندي توضيح وسؤال ، التوضيح يتعلق بفرقة مسرح الحكواتي في لبنان ، باعتقادي أن بيان الفرقة لم يعن بالتنكر للتجارب المسرحية المشابهة التي سبقته ، بل كان يعالج خصوصية موجودة في الساحة اللبنانية ، تتمثل في محاولات النقل والاستعارة التي كانت قائمة في المجال المسرحي قبل الحرب والتي تمثلت ببعض الفرق والتجارب المسرحية التي استوحت واستوردت بعض التجارب المسرحية الغربية وطبقتها في لبنان ، انطلاقا من الطروحات السائدة عند بعض التيارات التي تقول بأن لبنان له تميزه الحضاري بـــين محيطه ، وهو بالتالي لا ينتمي لهذا المحيط ، بل ينتمي الى حضارة اخرى من صنعه ـــ والتي هي ابنة للحضارة الغربية ، وقد برزت هـــذه الطروحات بشكل واضح اثنـــاء الحـــرب وبعدها ، وحملت نفســـا شوفينيا عرقيـــا استعلائيا ـــ حمل تطبيقاته في التوجهات الثقافية وغيرها .

انطلاقا من هذه النقطة وردا عليها فان مسرح الحكواتي لجأ لتأصيل الهوية على الصعيد المسرحي ومد جذورها الى الوجدان الشعبي عبر مراحله

التاريخية خاصة عندما كانت الوحدة سائدة بين الاقطار العربيـــة المجزاة الان . واظهار الجوانب المضيئة في التراث واستيحاء حوادثه والبناء عليها ووضعها ضمن تركيبة العمل الفني الخلاق بصورته الجماعية المراعي لوجدان الشعـــب .

لذلك فان التجربة بصورتها التطبيقية ان كانت من خلال البيـــان او المسرحية تحاول ترجمة طروحات الحركة الوطنية في لبنان وتطبيقهـــا على الصعيد الثقافي المسرحي من خلال التوكيد على الانتماء العربي للبنان وتجذير هذا الانتماء وابراز هويته الخاصة على الصعيد المسرحي ، من هنـــا فان الفرقة تكمل المحاولات الاخرى في بقية الاقطار العربية ولا تتناقض معهـــا او تتنكر لهـــا .

● اما السؤال فهو : هـــل يمكن فصل القدرات الذاتية عن الظروف الموضوعية المحيطة بها ؟؟

ان كلامنا عن ازدهار حركة المسرح في الستينات ترافق مـــع حاضن موضوعي لها اعطاها زخمها وبعدها وشجع على ابراز هويتها الخاصة .

● والبيانان الجديدان لا يمكن ان يأخذا ابعادهما من خـــلال النوايا والقدرات الذاتية الخاصة فقط دون أن يترافق ذلك مع واقع موضوعي يمكن ان يساعدهما ويأخذ بيدهما ويدخلهما المجال التطبيقي الخلاق ، او يمكن ان يجهضهما ويقضي عليهما .

● وباعتقادي أن البيانين كان يمكن لهما ان لا يصدرا (هذا في حال اقرارنا للامكانيات والقدرات الذاتية الخلاقة عند موقعيهمـــا) لولا ما يمكـــن تسميته بالحرية النسبية القائمة في قطري الموقعين .. وحالة المسرح كحالة كل البنى الاخرى تتأثر كثيرا بطبيعة النظام السياسي القائـــم في كل قطـــر ، يمكن القول ان هناك علاقة جدلية بين الطرفين .. واحيانا او ربما في اغلب الاحيان يصبح (الجدل) من طرف واحد ، الطرف المهيمن ـــ الموضوعي ـــ يحاور نفسه ويفـــرض ما يريد وهذا ما هـــو حاصل في الكثير من اقطارنا العربيـــة .

فهل يمكن ان يأخـــذ البيانان بعدهما التطبيقي دون توفـــر الظروف الموضوعية ؟؟ هذا هو السؤال .

● وقد انهى الدكتور سليمان الشطي الندوة على امل اقامة ندوات اخرى لمناقشة كل ما يتعلق بالجوانب الثقافية .

□□

دعوة الى فتح ملف المسرح العربي برمته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. أحمد عثمان

لا يسعني في مستهل حديثي الا ان اتوجه بتحية الشكر والتقدير لمجلة « البيان » وهيئة تحريرها ان هيأت لي ولكافة المهتمين بالفنون المسرحية فرصة طيبة للتحاور والتشاور حول ازمة المسرح العربي من خلال البيانين المنشورين بعددها رقم ١٦٣ (اوكتوبر ١٩٧٩) والصادرين عن جماعة « مسرح الحكواتي » اللبنانية وجماعة « المسرح الاحتفالي » المغربية .

واذا كان البيانان يتفقان في أمور كثيرة اهمها الدعوة الى شكل مسرحي جديد فان مسرح الحكواتي بصفة خاصة يبني فكرتـــه على اساس البحث عن قصة او حكاية شعبية من التراث والتاريـــخ يختارها القائمون بالعملية المسرحية ككل فتجـــري المناقشات فيما بينهم لوضـــع الخطوط الرئيسية للمسرحية ورســـم الافكار الجوهرية لكـــل مشهد على حدة ضمن ســـياق مسرحي مترابط . ويشدد بيان مسرح الحكواتي على ان يشارك الجميـــع في تكوين فكرة المشهد الذي يطرح للمناقشة في اجتماع عام . واكثر من ذلك فان النص الحكواتي قابـــل للمراجعة والتعديـــل قدر الامكان وفقا لتفاعل الممثلين والمشاهدين اثناء التمارين والتأثير اثناء العرض . وتدعو جماعة المسرح الحكواتي ايضا الى تبسيط وسائل العرض والاقتصاد في التكاليف المادية الى اقصى حد ممكن لكي يصبح المسرح شعبيا مستقلا عن اية سلطة او نفوذ . وتعتقد هذه الجماعة كذلك ان استخدام وسيلة الحكواتي كفيلة بكسر الايهام المسرحي وتحطيم الجدار الذي يفصل خشبة المسرح عن صالة الجمهور لان الحكواتي سيعقد علاقة مباشرة مع الجمهور ، كما ان هـــذا الجمهور مدعو بدوره للمشاركة في تنظيـــم العروض يضاف الى ذلك انـــه ينبغي على القائمين بالنشاط المسرحي ان يمارسوا فنهم في اماكن تواجـــد الجماهير وبينهم .

وعندما ننتقـــل الى بيان « المسرح الاحتفالي » نجده يعالج نفس القضايا تقريبا مع فارق الاسهاب والتكرار والمصطلح . فهو يعرف الدراما على انها احتفال شعبي مفتوح ، احتفال يجسد الفعل الدرامي ، هذاالفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة . كمـــا انـــه يقوم ايضا علـــى تواصـــل الذوات وتحاورها داخل المكان الواحد والزمن الواحد كل يتـــم انطلاقا من وجـــود قضايا مشتركة وتوفـــر حس جماعي عام . ويقول البيان المذكور ايضا ان الاحتفال في جوهره هو التعبير الحر والتلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون . ويقول كذلك ان المسرح بالاساس موعد عام ، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس .. موعد يتـــم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوجد بـــين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد ويلخص كل تلك المعاني في القـــول « ان المسرح في المنظور الاحتفالي هو تظاهرة شعبية عامة » .

وتتلخص النقاط الرئيسية المشتركة في البيانين فيما يلي : جماعية التأليف والعملية المسرحية ككل ، التأليف الارتجالي والطابع الاحتفالي حيث يصبح المسرح مجرد احتفال شعبي تلقائي او تظاهرة شعبية عفوية وهكذا تتحقق شعبية الفن المسرحي كما يتـــم كسر الايهام المسرحي وتندمـــج الاصوات

والشخوص على خشبة المسرح بصالة الجمهور ويصبح المتفرج والممثل شيئا واحدا .

والملاحظة الاولية على هذين البيانين هي ان اصحابهما يتصورون انهم بهذه الدعوة يخلقون شيئا جديدا لم يسبق له مثيل ، مما قد يوحي بأنهم لم يفطنوا الى ان المسرح الاغريقي قد سبقهم في الكثير مما يدعون اليه . فالمباريات المسرحية التي كانت تعرض فيها التراجيديات والكوميديات كانت تتم في اطار احتفالات مهرجانية دينية تقام تعبدا لاله الخمر ديونيسوس . فكان المسرح الاغريقي اذن احتفاليا تلقائيا وعيدا شعبيا اشترك فيه الجمهور اشتراكا فعليا وتشهد بذلك شواهد كثيرة نكتفي بذكر شاهد واحد منها ما زال قائما لا يمكن انكاره ، ونعني **المباني** المسرحية التي كان بعضها يسع ما يربو على الخمسين الف **متفرج** وهو عدد ضخم وهائل جدا اذا قيس بتعداد اية دولة ــ مدينة اغريقية كان كل فرد فيها يعرف الاخر كما يقول المؤلفون القدامى . ونظرة بسيطة خاطفة على كوميديا الحرفة او ما يعرف باسم كوميديا الفن (Commedia dell'arte) التي نشأت في ايطاليا في مطلع عصر النهضة وانتشرت في اوروبا ستطلعنا على حقيقة ان مبدأ التأليف الجماعي وارتجالية الاداء ــ وهو أمر يشدد عليه بيان المسرح الاحتفالي ــ قديم جدا مارسه الاوروبيون منذ زمن بعيد وله تأثير عميق في تطور مسرح عصر النهضة والمسرح الحديث .

ولقد حرصنا على ايراد هذه الملاحظة الاولية لاننا عندما شرعنا في قراءة بيان المسرح الاحتفالي بالذات فوجئنا بصيغته التي تشبه البيانات العسكرية والمنشورات الثورية النارية . فأنت تقرأ في سطوره ما يلي : « ايمانا منا ايضا بان الاسس التي يقوم عليها المسرح العربي حاليا هي اسس زائفة ومتخلفة **لانها تابعة** بالاساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة وانطلاقا من أن المسرح فن شامل ومتكامل وانه فعل جماعي لذلك نعلن اليوم عن ميلاد « جماعة المسرح الاحتفالي » ! هكذا افتتحت هذه الجماعة اعمالها المجيدة بفتح النيران على المسرح العربي ــ وهذا أمر سنعود اليه **بعد قليل** ــ **ثم** استمرت تقول « ان الشيء الاكثر اهمية بالنسبة للاحتفالية هو احداث ثورة **في** الذوق العربي » ! ثم تعلن الجماعة عن نيتها قائلة « الاحتفالية تسعى الى احداث انقلاب جذري » ! وطبيعي اننا في هذا الجو الملبد والملغم سنمر كثيرا على كلمات مثل « شعار » « رفض » ومشتقاتهما وما شابه ذلك .

وبلغ الحماس الثوري بهذه الجماعة الى حد التكرار في المعنى الواحد مما اوقعهم في شيء من التناقض والارتباك في امور بسيطة جدا . فمثلا نحن لا نعرف بالضبط ما اذا كان بيانهم هذا هو البيان **الاول لجماعتهم**

ـــ **فذلك ماجاءفي العنوان** وفي نهاية البيان ـــ أم هو بيانهم الثاني كما يفهم من القول في الفقرة ١٢ ان هناك « بيان أول صدر عام ١٩٧٦ » ! . وقبل ان ننتقل الى مناقشة مضمون دعوتهم نهمس في اذنهم بهدوء شديد وصوت خفيض لا انفعال فيه بأن التغيرات الفكرية والتحولات الثقافية والحضارية لا تحدث ـــ مثل الانقلابات العسكرية ـــ بين يوم وليلة ولا يمكن الاعلان عن ميلادها ببيان واحد أو اكثر ، هذه بديهية لا تقبل الجدل وتوازيها بديهية اخرى وهي أنه ليس هناك طريق واحد لتحقيق التطوير الادبي والثقافي ، فالطرق عديدة ومختلفة وقد تتعارض فيما بينها في بعض التفصيلات ، المهم ان يكون **الهدف واحدا وهو** السير الى الامام . ومن هذا المنطلق فاننا نعبر عن احترامنا وتقديرنا للاراء والدعوة **التي تضمنها البيانان** المذكوران ولكننا نؤكد ان ما جاء بهما لن يكون الدواء **لكل** داء كما يفهم من بيان « المسرح الاحتفالي » !

ولنبدأ مناقشة المضمون الاحتفالي من عبارتهم التي تقول « لقد حقق المسرح العربي تراكمات لا بأس بها من ناحية الكم وان ما نريده اليوم ليس اضافة اعمال مسرحية جديدة ولكن خلق مسرح جديد » ، وهذا ما جاء في بيان المسرح الاحتفالي الذي تضمن ايضا القول التالي « ان الامر لا يتعلق ابدا بالتجديد لان هذه الكلمة ان كان لها معنى ومدلول عند غيرنا فهي في المسرح العربي لا يمكن ان تعني شيئا ، ان الجديد لا يمكن ان يقوم الا على اساس ما هو قديم وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي فاننا لا نجد غير تجارب هزيلة سواء من حيث الكم او الكيف وهي تجارب لا يمكن ان تشكل قديم هذا المسرح ، ومن هنا كانت الاحتفالية تسعى ـــ ليس الى خلق الجديد ـــ ولكن الى ايجاد الاصيل » .

ولنا هنا تساؤلات عديدة اهمها ما يتصل بتجربة المسرح العربي التي بدات منذ قرن من الزمان تقريبا . فهل من العدل ان نصدر عليها مثل هذا الحكم التعسفي ونصفها بالهزال **ونقول انها لم** نقدم سوى تراكمات كمية ؟ وفي الحقيقة ينبغي أن لا نستكثر مائة عام من التجارب المسرحية ولا نتعجب لفترات الصعود والهبوط التي يمر بها مسرحنا العربي وعلينا ان نتذكر أن ارهاصات عصر النهضة الاوروبية في المسرح وغير المسرح استمرت من القرن الرابع عشر وحتى القرن السادس عشر حيث بدات في اواخر واوائل القرن السابع عشر تؤتي اكلها .. بعد ان نضجت الثمار **التي كانت** بذورا واينعت الازهار التي كانت براعم صغيرة . ومن ثم فان الموضوعية تقضي بأن نحاول جادين تقييم تجربتنا المسرحية العربية منذ نشأتها ابان القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا ، **كيف** نشأت ؟ وماذا انجزت ؟ ولم تعثرت ؟ هذه الاسئلة وغيرها الكثير تنتظر الاجابات العلمية

المدروسة والابحاث الاكاديمية الشاقة .. فالبدايات الاولى للمسرح العربي ـــ وان كانت ضعيفة او غثة احيانا ـــ لها فضل الريادة ويجب ان نضعها في مكانها الصحيح دون تشويه باصدار الاحكام الارتجالية ولكن بعيدا ايضا عن المبالغة في التقدير . أن الدعوة الى تأصيل مسرحنا العربي على اساس نسف ما بناه السابقون ـــ مهما كان بناؤهم هشا ـــ لهي اذن دعوة غير مسئولة .

ولكننا نذكر ونشكر لاصحاب هذه الدعوة انهم فجروا قضية هامة ينبغي أن لا نغفل عنها قط الا وهي صلة الفن المسرحي بحضارتنا العربية القديمة ووضعنا الثقافي الحاضر . فقد تكون ازمة مسرحنا العربي المعاصر نابعة من اننا لم نتوفر بعد على محاولة الاجابة على السؤال التالي : لماذا لم يعرف العرب الجاهليون والامويون والعباسيون فن المسرح ؟ ان بلاد الشام ومصر والمغرب العربي منذ اقدم العصور تمتعت بعلاقات وثيقة جدا مع مراكز الحضارة الاغريقية الرومانية . بل جاء اليوم الذي كانت فيه هذه المناطق جزءا لا يتجزأ من العالم الاغريقي الروماني عسكريا وسياسيا وحضاريا . واكثر من ذلك فلا زالت هذه المناطق تحتفظ باثار مبان مسرحية اغريقية رومانية كمسرح بعلبك بلبنان وكوم الدكة بالاسكندرية وقرطاج بتونس وغيرها الكثير . يضاف الى ذلك ان العرب ابان العصر العباسي ـــ العصر الذهبي للترجمة ـــ قد نقلوا الكثير من كتب الفلسفة والعلوم كالطب والفلك وتعاملوا مع بعض كتب الادب ولا سيما ما يتصل منها بالخطابة والبلاغة ولكنهم لم يلمسوا نصوص المسرح الاغريقي الروماني كما انهم بالطبع لم ينشئوا لانفسهم فنا مسرحيا خاصا بهم .

أن تعليل هذه الظاهرة ليس امرا هينا بل هو مشكلة المشاكل ولذا ينبغي أن يظل شغلنا الشاغل حتى نصل الى حل ، او نتفهم الامر . فهل نأخذ براي بعض المستشرقين ممن زعموا بأن المسرح لا يتفق وروح الديانة الاسلامية ؟ومما لا شك فيه ان تجربة المسرح العربية بنت المائة عام تقريبا جاءت لتدحض هذا الراي بل ان بعض مؤلفينا المعاصرين استطاع أن يجمع في كتاباته الدرامية بين الفن المسرحي الناضج والروح الاسلامية السليمة . ولكننا نثير هذه القضية لان البعض لا يزال يتحفظ على المسرح باستخدام ورقة الدين وهو امر يذكرنا بروح العصور الوسطى الاوروبية.

ولقد قيل ايضا ان العرب القدامى قد خنقوا كل محاولة لظهور الفن المسرحي في الاوطان التي فتحوها ليس فقط بحجة الدين وانما لاسباب ودوافع سياسية محضة تتلخص في حرصهم على استتباب الامن والامان وخوفا من شيوع روح الثورة والعصيان لان المسرح ـــ كما كان عند الاغريق وكما هو

الحال في البيان الاحتفالي ــ « تظاهرة شعبية/» كان يخشى ان تتطور الى تجمع مضاد للسلطة المركزية في دمشق او بغداد . ويعود بنا هذا الكلام الى موضوع المسرح الاغريقي وارتباطه بالحياة السياسية . وبعبارة شديدة الوضوح نقول ان ازدهار المسرح الاغريقي ارتبط ارتباطا مصيريا بقضية الديمقراطية الاثينية ، فبلغ معها وبفضلها قمة النضج ابان القرن الخامس قبل الميلاد ثم تدهور معها وهوى في نهاية نفس القرن وتلاشيا معا ابان القرن الرابع قبل الميلاد وان ظلا خالدين في ضمير الانسانية وسجل التاريخ الحضاري حتى يومنا هذا . ومنذ ذلك الزمان اصبح الفن المسرحي يعد المعيار الصحيح والمقياس الدقيق لتطور الديمقراطية في اي بلد من البلاد . نعم فمن المعروف ان المسرح والديمقراطية يتبادلان التأثير والتأثر باستمرار . فهل نجرؤ على خوض غمار الحوار الحر للتحدث عن هذه القضية فيما يخص مسرحنا العربي ؟ الا يمكن ان تكون الحياة السياسية العربية بكل تناقضاتها هي سر ازمته ؟ .

ولنعد قليلا الى ما يقوله بيان « المسرح الاحتفالي » ولا سيما هذه الفقرة التي تقول « ولما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالاساس ولما كان التراث ــ بكل ما يحمله من تنوع وخصب ــ يمثل ذاكرة الشعب فقد كان لا بد ان يكون له مكان مهم في ابداعنا المسرحي ، ان المسرح لغة ولا يمكن ان تحدث شعبا الا من خلال لغته ، هذه اللغة التي تخزن عقليته وروحه وتطوراته . هذه اشياء لا يمكن التوصل اليها الا من خلال دراسة التراث العربي » . فمع ان العرب القدامى لم يعرفوا المسرح معرفة الخبرة والممارسة او حتى التذوق فانهم بلا شك كغيرهم من الامم قد عرفوا فنونا شعبية تمثيلية وربما اجتمعت لديهم المكونات الاساسية والبدائية للفن المسرحي كالاسطورة والطقوس والاحتفالات وما الى ذلك . ولكن هذه البدايات لم تتطور لسبب او لاخر ولم تأخذ الشكل المتكامل لما نفهمه من كلمة « دراما » ومع ذلك ينبغي العودة الى هذه البدايات الاولية ودراستها واستلهامها لانها وقد ترسبت في ضمير امتنا العربية تنتظر الكشف عنها لتنطلق من محبسها وتشق طريقها الى حياتنا وادبنا ومسرحنا ، وقد نجد فيها ما يفيدنا في رسم الشكل الجديد لمسرحنا العربي المعاصر كما ننشد جميعا . ولذلك ينبغي علينا تشجيع اية محاولة للبحث في هذا المجال .

ونحن لا نرى سببا للحساسية المبالغ فيها عندما يتحدث احدنا عن الحضارة الاشورية او السومرية ، الفينيقية او الفرعونية وغيرها من حضارات الشرق القديم . حقا لقد صهرت الحضارة العربية الاسلامية كل هذه الحضارات الاقدم في بوتقة واحدة هي « الاسلام والعروبة » . ولكن هذه الحضارات لا يمكن أن تكون قد انمحت تماما من ضمائر شعوبنا بل لقد دخلت ضمن مقومات

حضارتنا وتراثنا العربيين . ومن ثم فان الكشف عن المكونات البدائية الاساسية للفن المسرحي عند شعوب الشرق القديم الغني بالاساطير والطقوس التمثيلية يصبح جزءا لا يتجزأ من الغوص في اعماق تراثنا . وللان لم تقم اية محاولة جادة متعمقة لدراسة مثل هذه الموضوعات اللهم الا بعض المحاولات الفردية المتفرقة التي ظهرت على استحياء ثم اخفقت دون ان تترك اثرا .

ان عملية تأصيل المسرح العربي ينبغي أن تمر بعدة قنوات اهمها تقييم ما انجزته التجربة المسرحية العربية حتى الان واستيعاب تجربة المسرح العالمي ككل منذ نشأته وحتى يومنا هذا . والارتباط الوثيق بحضارتنا وتراثنا . هذا الى جانب التشبع بروح العصر الذي نعيشه . نعم فينبغي قبل كل شيء وبعد كل شيء أن لا ننسى حقيقة اننا ابناء عصر لا يعرف ولا يعترف بالحدود الفاصلة بين الشعوب والامم . انه عصر يتخطى كل الحدود والسدود السياسية منها والدينية ، اللغوية والحضارية بشكل لم يسبق له مثيل . انه عصر يتغلب على قوانين الزمان والمكان بشتى المخترعات الحديثة ، فأنت ترى الناس يمشون على سطح القمر وانت قابع في عقر دارك ! ويمكنك ان تحادث من تشاء في أي مكان على وجه الدنيا تليفونيا ــ وربما تلفزيونيا في القريب العاجل ــ دون أن تتحرك قيد انملة ! . لقد خلقت هذه المخترعات الحديثة جوا من « العالمية » ولا شك أن هذه « العالمية » قد تركت بصماتها على كل فن . ففي المسرح مثلا نجد المسرح العالمي الاوروبي وغير الاوروبي يمكن ان يدخل بيتك ليل نهار مترجما وغير مترجم ويمكن أن يكون رهن اشارتك لتشاهده في اي وقت بالضغط على زر هنا أو زر هناك . وليس من المعقول والحال هكذا ان يظل مسرحنا العربي الناهض مكتفيا بالاتجاه صوب التراث العربي القديم او النبع المحلي القومي الحديث دون أن يتطلع الى العالم من حولنا . انه لو فعل ذلك لاصيب بمرض الانغلاق ولوقع فريسة الانعزال حتى عن جمهوره المحلي الذي دخلت « العالمية » حياته اليومية وان لم يجد نفس الشيء في المسرح هجره . على مسرحنا العربي الناهض اذن أن يتفاعل مع مجريات الامور في دنيانا الواسعة ، وان يساير متطلبات العصر . والا فلتطلب من المشاهد العربي أن ينزع عن نفسه كل مظاهر الحياة العصرية التي يعايشها في المنزل والعمل والشارع لكي يتمكن من ان يمارس معنا لعبة مسرحية متخلفة ! ان الواجب علينا أن نجعل المسرح جزءا منسجما مع نمط الحياة التي نمارسها جميعا . على أنه فيما نرى لا يوجد اي تعارض او تناقض بين التوجه المحلي القومي أو السلفي والتوجه العالمي الانساني العصري فكل منهما يخدم الاخر ويعمقه .

ولا يفوتنا أن نذكر المهتمين بشؤون الثقافة في بلادنا ان مكتبتنا العربية

تعاني نقصا واضحا وفقرا مشينا في الكتب المسرحية ، فهناك عصور بأكملها في تاريخ التطور المسرحي لا يستطيع القارىء العربي الوصول اليها الا اذا توسط بلغة اجنبية . وهذا خير دليل على ان مسرحنا العربي لم يستوعب بعد تجربة المسرح العالمي الانساني مما يعوقه عن الوقوف على اقدام راسخة ، ومن هنا تبرز اهمية الدراسات الادبية والنقدية في مجال المسرح والتي عليها أن تلعب دور التوجيه والتبصير للحركة المسرحية بصفة عامة . كما تقع على عاتقها مهمة نشر الثقافة المسرحية على اوسع نطاق لتنمية الذوق الفني لدى الجمهور .

بقي أن نشير الى مشكلتين اساسيتين في مسرحنا العربي . الاولى هي مشكلة المبنى المسرحي. ونحن نرى ضرورة تطويره بما يتلاءم مع تراثنا المعماري العربي والاسلامي من جهة وبما يتناسب من جهة اخرى مع ظروف منطقتنا الطبيعية والجغرافية . الا يمكن مثلا تبني فكرة « المسرح المفتوح » في الحدائق العامة والميادين ... هذه قضية جديرة برعاية المختصين لدراستها وابداء الراي فيها.

اما القضية الثانية فهي اكثر الحاحا لان كل المشتغلين بالمسرح في عالمنا العربي يحسونها . انها قضية اللغة المسرحية والصراع بين الفصحى والعامية المحلية . وجدير بالذكر ان اللجوء لهذه أو تلك له مساوئه ومزاياه ومن ثم ينبغي طرح هذه القضية لاوسع نقاش ممكن ولابداء الراي فيها بصراحة تامة ودون اية حساسية فلعل التوفيق يحالفنا في الوصول الى حل مقبول لهذه المسألة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي النهاية فاننا نأمل أن تكون الدعوة لفتح ملف المسرح العربي برمته هي السبيل لتدارس وتدارك ازمة مسرحنا العربي في محاولة جادة لاستشراق شكل ومسار جديدين له .

□□

الظل البنفسجي

شعر: نجمة عبدالله ادريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتاتيني
كظل الله ممتدا بلا حد

كظل الله فوق الجفن والعينين
فيسهو الحلم .. يغفو الفجر
والكفان
يرف عليهما موج من الرعشات ممتدا بلا حد
أظل الله تاتيني بلا وعد ؟!
وتنبت فوق أهدابي
على الشفتين
كروما نبضها يغري

وفــلا ليس كالفـــل

فهذا الفــل ياتيني بلا وعــد

ويغمــرني .. ويغمــرني

وأنت هنـــاك تزرعني

سحابات .. سحابات بلا حـــد

• • •

تطاردني الــه السحـــر

تنبض فــوق آفــاقي

تــرف امــام اوراقـــي

على الشبـــاك والانسام والبـــاب

تهــدهــد حرفي المحــزون

تمســـح فـــوق أهــدابي

ويشرق وجهـــك المحبوب في كتبي

وفي أحداقي الحيرى

فيهرب منهما تعبي

تطـــاردني

بنكهـــة ثوبك العطري .. بحة صوتك النشوان

بالكفين .. والبسمات .. والمـــرح

تطاردني .. أيا حزني ويا فرحي

ويا صوتا الهيـــا يهيـــم يهيـــم

في الانحـــاء .. والآمـــاد .. والروح

• • •

لمـــاذا أنت يا وجعي

ويا جـــوعي ويا شبعـــي

لمـــاذا أنت بين الخلق خفاق باجوائي

وكوني ــ بعد ميتته ــ تلون كل ما فيـــه

تجـــول بكل أنحـــائي

بافـــــكاري

برفضي .. بالصراع المـــر .. بالتيـــه

وتقلب كـــل أشيـــائي

تبعثـــرها

كبحـــر مالـــه آخـــــر

أيا طفـــلا عنيـــدا آســـرا آســـر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمـــاذا كلمـــا بعدت بنـــا الآماد تقترب

ودفئـــك ــ كلما عصفت ريـــاح البرد بالابواب ــ ينسرب

وكفـــك نبضـــة كبـــرى

تتـــوج جبهـــة الدنيـــا

ووجهـــــك فرحة تثب

ايا من يخصب الانحـــاء الوانا من الاحساس والمّلهفه

ويزرع في السمـــا رجفـــه

فترجف مثلهـــا الســـحب

ويا من يخلق الاشراق في النجمات اغنيـــة

يهدهـــدها فتنســـكب

غـــريب انـــت

تاتيني كظل الله ـــ تذهلني ـــ بلا وعـــد

رهيب انـــت

كالآفاق ممتـــد بلا حـــد

• • •

ساهـــرب منـــك يا قـــدري

ايـــا من تمطر التحنـــان في عرقي وفي بصري

وتمسح جبهة تعبت من التجوال والسفر

ساهرب منـــك يا قدري

فماؤك بعـــده العطش

وجوعك بعـــده الجـــوع

ودفئـــك بعـــده الامطار والريـــح

وما مثلي بقادرة على الســـفر

باعماقي تئن تئن زخات من المطر

ويصرخ صـــوت منتحـــر : ـــ

متـــى ترحـــل ؟ !

عذابي أنت فردوسي

متـــى ترحـــل ؟!

عن الاهداب والعينين والاقلام والدفتـــر

عن الشريان والخطرات والحس

عن الفيمـــات والجدران والمرآة والشمس

متـــى ترحـــل ؟!

أيا عينين مذهلتين تسفح في دمي جدول

متـــى ترحـــل ؟!

وتتركني على الامواج .. فـــوق الدرب

بين الثلج والانواء والمطـــر

فمثلي مركب حيران مرمي على الافق

تعـــود لسعـــة البـــرد

وطعم الملح .. قهر الموج .. بقيـــا الحلم مجروحا على الشفق

ووحشة بحـــره القلق

بغير نهـــاية تجتـــر أشرعتي

وترســـم شهقـــة وجـــلي

علـــى شفتي

ولكن هل ترى ترحل ؟!

عن الاهداب والعينين والاقلام والدفتر ؟!

عن الشريان والخطرات والحس ؟!

عن الغيمـــات والجدران والمرآة والشمس ؟ !!

فتبكي لهفـــة العينين : لا ترحـــل

عذابي انت فردوسي

عن الاهداب لا ترحـــل

فمثـــلك كوكب أبـــدي

الـــه ظلـــه الممتد لا يرحـــل

• • •

نجمة عبد الله ادريس

— الكويت —

الأسواق الجاهلية

المهد الأول لنشـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كانت للعرب في جاهليتهم أسواق يقيمونها في اشهر السنة ، ينتقلون من سوق الى سوق ، ويحضرها العرب الداني منهم والقاصي ، فاذا ما انتهوا من سوق رحلوا الى اخرى .

فكانت لهم في دومة الجندل في أعالي نجد سوق تقام في الاول من شهر ربيع الاول ، يمكثون فيها الشهر اجمع حتى نهايته .

وكذلك كانت لهم بهجر سوق تبدأ بحلول شهر ربيع الاخر وتنتهي بانتهائه .

ثم سوق ثالثة بعمان تبدأ بابتداء شهر جمادى الاولى وتنتهي بانتهائه .

ثم سوق رابعة بالمشقر تبدأ بابتداء شهر جمادى الاخرة وتنتهي بانتهائه .

ثم سوق خامسة ، وهي سوق صحار ، وتبدأ لعشر يمضين من رجب الفرد .

ثم سوق سادسة ، وهي سوق الشحر ، وتبدأ في النصف من شعبان .

بقلم
الدكتور يوسف احمد المطوع

المقالة الاولى

نشأة علم النحو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم سوق سابعة ، وهي سوق ابين ، وكان العرب يرتحلون من الشحر اليها ، وتبقى الى ايام من رمضان .

ثم سوق ثامنة ، وهي سوق صنعاء ، وكانت تقوم في النصف من شهر رمضان ، وتنتهي بانتهائه .

ثم سوق تاسعة ، وهي سوق حضرموت ، وكانت تقوم في النصف من ذي القعدة .

ثم سوق عاشرة ، وهي سوق ذي المجاز ، وكانت تقوم ثمانية ايام من اواخر ذي القعدة .

ثم سوق مجنة ، وكانت تقوم عشرة ايام من ذي الحجة .

ثم سوق حباشة ، وكانت تقوم ثمانية ايام في السنة .

ثم سوق قنوني .

ثم سوق عكاظ ، وكانت تقوم في العشرين يوما الاخيرة من ذي الحجة .

وهذه الاسواق الاربع عشرة كانت للعرب في جاهليتهم ، وما يبعد ان كانت لهم غيرها قد تكون فاتت الاحصاء .

وقبل ان نأخذ في ذكر مهام تلك الاسواق يحسن ان نذكر شيئا عن مواقعها .

فلقد كانت دومة الجندل ، وهي بضم الدال : على عشر مراحل من المدينة وعشر من الكوفة وثمان من دمشق .

وكانت بها بنو كنانة بن كلب .

وكانت دومة الجندل مما غزاه خالد بن الوليد وفتحه .

وكانت هجر ، وهي بفتح الهاء والجيم قاعدة البحرين ، قيل : سميت بهجر بنت المكفف ، وكانت من العرب المتعربة ، وهم العماليق .

وكانت عمان ، كغراب : بلد باليمن على ساحل البحر ، وهي الى شرقي المهجر .

وكان المشقر ، بضم أوله وفتح ثانيه بعده قاف مفتوحة مشدد وراء مهملة : مدينة عظيمة قديمة بالبحرين ، في وسطها قلعة تنسب الى معاوية بن الحارث بن معاوية الملك الكندي ، وقيل لعبد القيس ، اهل البحرين .

وكانت صحار ، بضم أولها وفتح ثانيها وراء مهملة : من بلاد بني تميم باليمامة .

وكانت الشحر ، بكسر أولها واسكان ثانيها ثم راء مهملة : صقع على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن ، بين عدن وعمان ، تنزلها مهرة .

وكانت أبين ، بفتح أولها وكسره : مخلاف باليمن ، منه عدن ؛ وقيل : عدن وأبين ابنا عدنان بن أود ، وقيل : أبين موضع في جبل عدن.

وكانت تنزلهاقبيلة من مهرة تدعى : عيد ، وقيل : عيدي ، وهي التي تنسب اليها الابل العيدية .

وكانت صنعاء : مدينة باليمن وهي معروفة .

وكانت حضرموت : مدينة باليمن ، وهي معروفة .

وكانت ذو المجاز : بعرفة على ناحية كبكب ، وكانت لهذيل .

وكانت مجنة ، بالفتح وتشديد النون : قرب جبل يقال له : الاصفر باسفل مكة على قدر بريد منها .

وكانت حباشة ، بضم أولها وشين معجمة : بناحية مكة ، وكانت اكبر اسواق تهامة .

وكانت قنوني ، بالفتح ونونين ، بوزن فعوعل : من اودية السراة ، تصب الى البحر في أوائل أرض اليمن من جهة مكة .

وكانت عكاظ ، بضم أولها وفتح ثانيها وبالظاء المعجمة : في اعلى نجد قريبة من عرفات ، وهي من عمل الطائف .

وهكذا نرى ان تلك الاسواق انتشرت بين انحاء الجزيرة العربية من شماليها الى جنوبيها ، ومن شرقيها الى غربيها ، وانها كانت حيث التجمع والاستقرار ، وانها ضمت قبائل وعشائر تختلف باختلاف المكان الذي حلته ومعروف انه كانت لكل مكان أحواله وملابساته ، ولكل قبيلة وعشيرة عاداتها وتقاليدها ، وهذه العادات وتلك التقاليد وان اتحدت

عامة في الجزيرة العربية فلقد كان بها في كل مكان حلت به طابع آخر يميزها ، لا سيما اذا بعدت تلك الاماكن بعضها عن بعض هذا البعد الشاسع الذي رايته .

ثم لقد كان لكل قبيلة وعشيرة لهجاتها ، وهي وان اتصلت لغتها باللغة العامة ، وهي العربية فلقد تميزت هذه القبائل وتلك العشائر كل بلهجته التي املاها عليها اقليمها .

وكما تميزت تلك القبائل بلهجاتها تميزت بأسلوبها في الاداء ، وهو ما تمخض عنه النحو بعد ، فما من شك في ان هذا الاداء كان يختلف هو الاخر بعض الاختلاف اقليما عن اقليم وقبيلة عن قبيلة وعشيرة عن عشيرة .

وبهذا كله التقى هؤلاء الاعراب في اسواقهم يحمل كل ما عنده ، ويلتقون كلهم بما عندهم ، وكان هذا اللقاء محكا لهذا كله الذي به يلتقون، يأخذ نفرعن نفر وينزل نفر عما عندهم ليأخذوا بما يرونه عند غيرهم مما يروقهم . الى ان كان هذا الاتحاد شبه العام الذي خرجت به اللغة العربية تحمل ذلك الكيان الموحد ، وخرج به الادب العربي يحمل هذا الطابع الجامع ، كما خرج به النحو العربي يحمل تلك المبادىء الاولى التي املى عنها ابو الاسود الدؤلي ظالم بن عمرو (٦٩ هـ) .

وهذا الذي كنا نراه للعرب في سوق دومة الجندل ، حين يجتمعون فيها للبيع والشراء على لون من الوان البيوع في الجاهلية ، وهو البيع بالحصاء . فلقد كان الشاري يرمي الحصاء فعلى اي شيء وقعت فهذا الشيء من نصيبه بالثمن الذي حدده . وقيل كان الشاري يقبض على عدد من الحصى على ان يكون بكل حصاة درهم .

فهذا اللون من البيع كان له لا شك اثره في الاداء اللغوي عند من كانوا ينزلون دومة الجندل ، فعنه كان العدد ، وعنه كان تمييز العدد ، على الصورة التي املاها عليهم خاطرهم عندها . وقد تكون هذه الصورة التي املت هذا الخاطر عند هؤلاء تختلف عن غيرها في سوق هجر التي عرفت البيع كيلا ، فهذه صورة تملي اداء لغويا آخر .

واذا ما انتقلنا الى سوق عمان ، فما من شك في اننا واجدون ما يملي اداء لغويا ثالثا او متفقا شيئا مع اداء سوق هجر ، اذ المنطقة تكاد تنضم عليهما .

ولكنا اذا ما انتقلنا الى سوق المشقر ، وهو بالبحرين كما مر بك ، نرى ان بيعهم كان بالملامسة والايماء والهمهمة ، خوف الحلف والكذب .

ومن امثلة هذا البيع بالملامسة ان يأتي البائع بثوب مطوي فيلمسه المستام ، فيقول له صاحب الثوب : بعتكه بكذا بشرط ان يقوم لمسك مقام نظرك ولا خيار لك اذا رايته .

او ان يجعل البائع والمشتري من لمس الثوب نفسه بيعا بغير صيغة .

او ان يجعلا اللمس شرطا في البيع .

وهذه الصورة من البيع كانت لا شك هي الاخرى مما املى صورة خاصة على الاداء اللغوي ، لا نستطيع الان استجلاء كنهها ولكنا نجزم انه كان لها اثر ما في الاداء اللغوي .

وما كانت هذه الاسواق للبيع والشراء وحـــده ، بل كان البيـــع والشراء من ضروراتها ، كما كان من اسبابها .

ثم ان هذه الظاهرة ، ظاهرة البيع والشراء ، وان بدت غير ذات اثر في الاداء اللغوي ، الا انها لا شك كان لها اثـــر عميق في ذلك الاداء اللغوي ، وهل الاداء اللغوي غير تعبير عن تلك الظاهرة المادية .

والاداء اللغوي عام يشمل كل مناحي اللغـــة كلاما واسلوبا ادبا ونحـــوا .

ثم انا بعد هذه الظاهرة المادية التي اقيمت لها الاسواق فيما يبدو نجد انه كانت ثمة ظاهرة ثانية انجر اليها العرب بحكم اجتماعهم .

فقل ان يتهيأ لقوم اجتماع دون ان يكون بينهم كلام ، ودون ان يكون لهذا الكلام حظ كبير كحظ التجارة التي اجتمعوا من اجلها ، لا سيما اذا كان هؤلاء المجتمعون قوم لهم بيانهم ومنهم متكلموهم ومنهم شعراؤهم .

وهكذا كان العرب يتخذون من تلك الاسواق مجالس للبحث فـــي مواضيع مختلفة من شؤون القول ، يتناشدون ويتفاخرون .

وما نظن أن هذا التناشد وذلك التفاخر ، شعرا ونَثرا ، بدأ على صورة كاملة ، بل نكاد نجزم انه كان شيئا بدائيا اول الامر ، ثم اخـــذ يتدرج من سوق الى سوق ، ومن زمن الى زمن .

وهذا الذي كان يقال كانت تمليه طبيعة الاسواق ، وكان لها الاثر الكبير في الاملاء على الاداء اللغوي الذي كان مجال الاستجادة والاستنكار وهذه الاستجادة وذلك الاستنكار كان لهما الاثر الاول في التمهيد لخلق العلوم التي جاءت بعد ، والتي كان منها علم النحو .

فما من شك في انه كان قد تكوَّن للعـــرب ذوق عام بفضـــل تلك الاسواق ، واعني هنا الذوق النحوي ، وما من شك ايضا في ان هـــذا الذوق العام اجاز وانكر ، وكانت هذه الاجازة وذلك الانكار هما الاساس لتقعيد النحو بعد على يد ابي الاسود ظالم بن عمرو .

فما من شك ان ابا الاسود لم يبدأ من فراغ ، ولكنه بدأ من قـــواعد عامة ، اعني تلك القواعد التي اجتمعت بذلك الذوق العام ، واصبحت شبه مجمع عليها من العرب المتكلمين بالعربية ، والذين كانت لغتهم قد استوت لهم بفضل تلك الاســـواق ، وكان لهم فيهـــا راي استجادوا به واستقبحوا ، وكانت من نتيجة هذا الراي المستجيد المستقبح تلك المعلقات التي كانت معلقة في الكعبة لشعراء معروفين .

والذوق العام الادبي غير الذوق العام النحوي ، فالاول يستجيب لاسباب تتصل بالاحساس والثاني يتصل بأسباب ترجع الى الاجماع ، فاذا ما خرجت عن ذلك الاجماع كان ذلك الاستنكار .

من أجل هذا علقت المعلقات على استار الكعبة ، لانها شيء اقرها

الذوق العام احساسا ، ولم تعلق ابواب من النحو لانها امور مردها الى الاجماع الذي يحتاج الى من يدونه ويستملي اسبابه .

لهذا سبق الادب النحو تدوينا كما سبقه رأيا ، لان الراي في الادب غير الراي في النحو ، فالراي في الادب كما قلت ، مرده الى الاحساس ، والاحساس قل ان يضل ما دام سليما ، والراي في النحو مرده الى الجمع والاستقراء حتى لا يند عن الجامع شيء ، لهذا كان الامـــر فيـــه عسيرا شيئا ، ولهذا تأخر تدوينه شيئا .

ولهذا أيضا لا يزال هذا التدوين في النحو مما يثير الشك ، وفيه ما هو منقوض ، لان الجمع فيه قد يكون ناقصا .

ومثل هذا الذي كان للعرب قديما كان لغيرهم من الامم القديمة ، غير ان طبيعة الامم تختلف في أسواقها باختلاف الغرض المجتمعة لـــه ، وهذه الامم وان اختلفت في أسواقها فهي لم تختلف في النتيجة التي انتهت اليها من تلك الاسواق ، وهو ذلك الاثر الذي كان في الاداء اللغوي .

فاليونان مثلا كانت لهم اجتماعاتهم في الجمنازيوم ، كانوا يجتمعون في ظاهر الامر للالعاب البدنية ، ولكن هذا الاجتماع الذي كان ظاهرة لعبا كان باطنه أمرا اخر اهم ، وهو اجتماع الفلاسفة والعلماء الذين كانوا يغتنمون فرصة وجودهم هناك ويمضون يبحثون ويتظاهرون ويتنافرون ، كما كانت عليه حال العرب في عكاظ .

وما من شك في ان هذا الذي كان يفعله اليونان في الجمنازيوم من لعب اولا كان له أثره في الاداء اللغوي ادبا ونحوا .

ثم ما من شك في ان هذا الذي كان يفعله اليونان في الجمنازيوم من بحث ومناظرة كان له هو الاخر أثره في الاداء اللغوي ادبا ونحوا .

والفرق بين الاثرين هنا كما هو هناك في الاسواق العربيـــة ، ان الاثر المادي كان غير مباشر على حين كان الاثر الاستقرائي مباشرا .

واذا صح لليونان مثلا بفضل تلك الاجتماعات انهم استنبطوا ادبا واستنبطوا نحوا فلقـــد صح كذلك للعرب بفضـــل تلك الاسواق انهم استنبطوا ادبا واستنبطوا نحوا .

فلقد تسنى للعرب بفضل تلك الاسواق كما تسنى لليونان وغيرهم بفضل تلك الاجتماعات ان يتعارفوا على ارقى الاساليب وان يتعارفوا على الاجماع النحوي وغيره .

وما صار العرب الى تلك الدرجة من الفصاحة ، ولا بلغـــوا ذلك الاجماع النحوي الا بفضل تلك الاسواق .

فلقد كانت للعرب الى جانب تلك الاسواق مجالس يجتمعون بهـــا لبعض شؤونهم المادية والمعنوية ، وكان شأن تلك المجالس شأن الاسواق وكانوا يسمون تلك المجالس الاندية ، وكانوا يعدون لها دورا خاصة بها ، وما من شك في ان هذه الدور كانت تهيأ تهيئة خاصة على نحو قريب مما عليه انديتنا اليوم .

ومن تلك الاندية ، او تلك الدور ، دار الندوة ، التي كانت بجـــوار الكعبة . ونحن نعلم ان قريشا كانت تجتمع فيها اذا حزبها امر لتقضـــي فيه براي جامع . وما من شـــك في ان اجتماعاتها في دار النـــدوة كانت متصلة ، وكما تتصل بتلك الشؤون الاجتماعية كانت تتصـــل بالشؤون الاخرى المعنوية التي منها اللغة بجميع ما يتصل بها ادبا ونحوا .

يقول القائل فيتدارس المجتمعون ما يقول ، ويعن لاحدهم شـــأن لغوي فيطرحه ويستمع لراي المجتمعين ، فأمور اللغة لم تكن تقل شأنا عن أي شأن من شؤون الحياة ، لا سيما عند امة كالامة العربيـــة التي اشتهرت بفن القول .

وكانت الى جانب دور الندوة العامة دور الندوة الخاصة التي كان يختص بها كل بيت من بيوت السادة ، فيقال انه كان لهذه البيوت افنية معدة للاجتماع . فالحياة العربية حياة قبلية تؤمن بسيادة القبيلة وتؤمن بشيخ القبيلة ، فلا تستبعد عليها مثل هذه الاندية الخاصة التي كانت تقام في الافنية الخاصة التي لمشايخ القبائل .

وهذه الاندية الخاصة بعيد انها كانت خالصة من نظرات لغوية ، فاللغة كما قلت جزء من كيان الامة العربية ، بل كانت نصف وجودها ، عاشت لهذا النصف كما عاشت للنصف الاخر من الحياة ، وشؤون اللغة بعيد أن تخلص هي الاخرى من النظرة النحوية ، فالنظرة النحوية لا تقل شأنا عن النظرة الادبية ولا عن النظرة اللغوية ، فلقد كانت هذه كلهـــا نظرات أولى لم تستو بعد لان تكون علما وانما كانت تمهيدا لهذه العلوم : علم النحو وعلم اللغة وعلم الادب .

غير أن الذي لا شـــك فيه أن الاســـواق كانت اعلى من المجالس والاندية شأنا ، فلقد كانت الاندية خاصة والاسواق عامة ، ثم لقد كانت الاندية بمثابة اعادة النظر فيما جادت به الاسواق ، وهكذا كانت الاسواق هي القول العام وكانت المجالس والاندية هي القـــول الخاص ، تقـــول الاسواق كلمتها العامة الجامعة من هنا وهناك ثم تترك هذه الكلمة العامة للمجالس والاندية تديرها وتقلبها على أوجهها لتأخذ منها بما يروقها .

وهكذا نستطيع ان نقـــول ان الاسواق وضعت الامثـــال ، وان المجالس والاندية كانت لها النظرة الاولى في تلك الامثال لتضع اللبنـــة للتقعيـــد .

وبهذا كانت المجالس والاندية هي التي مهدت لظهـــور التقعيـــد النحوي بعد أن قدمت الاسواق امثلته من هنا وهناك .

ولا نستطيع ان نحرم الاسواق نصيبها في هذا التقعيد النحوي ، فلقد كانت هي الاخرى تدور فيهـــا المناقشات حول ما يعـــرض كلاما ، يناقشون صحته ، ويناقشون سلامته ، ويناقشون استقامته ، ويناقشون بيانه ، ويناقشون بلاغته ، من غير أن يعرفوا انهم مؤسسون بهذا النقاش لعلوم ستنشأ بعد ، كعلم النحو وكعلم الصرف وكعلم الفصاحة وكعـــلم البيان وكعلم البلاغة وكعلم اللغة .

فلقد كانت للعرب هذه المجتمعات التي كانت هي والاسواق المهد الاول لنشأة هذه العلوم التي تمت للغة بسبب يتناشدون وفيما ينشدون اسس العلوم العربية ، ويعقبون وفيما يعقبون التقعيد للعلوم العربية التي منها النحو .

وعلى اية لون كانت تلك المجالس والمجتمعات ، أكانت لمحض الانس وتنشيط النفس وذكر ما سلف للعرب من حروب ووقائع ، أم للمذاكرة والمشاورة في تدارك امر الم ووقع ، أم للحكومة والفصل بين الناس في المخاصمات والمنازعات ، أم لطلب مثوبة واتعاظ بوعظ ، هذا مثل ما كان من قريش في اجتماعها الى كعب بن لؤي بن غالب ، وهو الجد السابع للنبي صلى الله عليه وسلم ، في كل يوم جمعة يخطبهم ويعظهم ويبصرهم، أم لحلف وعقد معاهدة ، وهذا مثل ما فعلته قريش حين كثر فيهم الزعماء وانتشرت الرياسة وراوا من التغالب ما لم يكفهم عنه سلطان قاهر ، فعقدوا حلفا على رد المظالم وانصاف المظلوم من الظالم .

فهذه كلها كانت اللغة اداتها تعبيرا واقناعا ، وكان المجود المصيب منهم هو الذي يكتب له الظفر ، واما من كانت تعد عليه هفوة فما ابعده عن ان يجاب الى مطلب ، لا شيء الا لان القوم كانوا بلغتهم مستمسكين ولها عاشقين ، فمن جانبه التوفيق فيها ولى عنه القوم ولم يستمعوا له .

وهذه الاجادة كانت محسوبة يقف لها القوم بالمرصاد ، وما كان عد الهفوات اعتباطا ، ولكن كان وفق قواعد مجمع عليها راسخة في الاذهان، ساعد على رسوخها تلك الاسواق وهذه المجالس والمجتمعات والاندية ، وكان كل مجتمع يضيف جديدا ويضم الى القديم ما يزكيه ، فلقد كان العرب قوم لهم ملكات خاصة واستعدادات بعينها ، لهذا كان اليهم لا شك جمع تلك الشوارد وهذه النوادر ، ولو ان التاريخ للعلوم انتهى الى ما كان لهؤلاء لعدهم من بين من ارسوا القواعد ، أو لعدهم المقعدين الاول لتلك العلوم التي كان النحو من بينها لا شك في ذلك .

غير أن المجتمعات والمجالس كانت الامكنة الخاصة بكل قبيلة وبقبائل بعينها متجاورة تدور فيها خلاصات ما حملته الاسواق ، لذلك كانت الاسواق هي التي حملت لنا الآراء المتباينة ، اذ كان يفد اليها معشر من هنا ومعشر من هناك ، من اقصى الجنوب ومن اقصى الشمال ، ومن اقصى الشرق ومن اقصى الغرب ، ولكل لسانه النحوي ينطق به لا ينطق بغيره ، ويسمع من كان من الشمال الى قول من وفدوا عليه من الجنوب والشرق والغرب ، ويسمع من كان من الجنوب الى قول من وفدوا عليه من الشمال والشرق والغرب ، وهكذا ، ويقيس كل ما يسمع على ماعنده ، حتى اذا ما ضمتهم تلك المجالس الخاصة كانت تلك المجالس للنظر فيما سمعوا في الاسواق يأخذون ويلفظون ، يأخذون ما يطيب لهم ويلفظون ما ند عنهم ، حتى اذا ما كانت الاسواق العامة الجامعة ابدى كل فريق ما انتهى اليه فيأخذ القوم ويلفظون .

وهكذا نرى ان العلوم ومنها النحو تمر بمراحل تضفي عليها عطاء

كثيرا يشيع في تلك الاسواق بعد ان تهذبها وتشذبها تلك المجالس وهذه المجتمعات .

وان نظرة الى ما كان يحدث في سوق عكاظ التي كانت من اعظم اسواق العرب تقفنا على صدق الكثير مما نقول .

فلقد كانت هذه السوق لتبادل الكلام اكثر منها لتبادل التجارة ، يدلك على ذلك قول حسان :

سانشر ما حييت لهم كلاما ينشر في المجامع من عكاظ

وفيها كانت المباراة بين الخطباء ، يخطب كل خطيب ويعقب عليه من يعقب ، وينشد الشعراء ويعقب عليهم من يعقب .

وكانت كل سوق يحضرها شريف البلدة الا سوق عكاظ ، فانهم كانوا يتوافون بها من كل جهة ، فكانت تأتيها قريش وهوازن وسليم والاحابيش وعقيل والمصطلق وطوائف من العرب .

وهذه السوق — اعني سوق عكاظ — التي كانت مجتمع القبائل ، يقول فيه طريف بن تميم العنبري :

أوكلما وردت عكاظ قبيلة بعثوا الي عريفهم يتوسم

ويقال انه كان بعكاظ اربعة ايام :

يوم شمطة ، وهو الموضع الذي كانت تنزله قريش وحلفاؤها ، وهو أول يوم اقتتلوا فيه ايام الفجار ، وكان لهوزان على قريش ، وفيه يقول خداش بن زهير :

الا ابلغ ان عرضت به هشاما
وعبد الله ابلغ والوليدا
بانا يوم شمطة قد أقمنا
عمود المجد ان له عمودا

ويوم العبلاء ، وكان لهوازن ايضا على قريش ، وفيه يقول خداش ايضا :

الم يبلغكم انا جدعنا
لدى العبلاء خِندِف بالقياد
ضربناهم ببطن عكاظ حتى
تولوا طالعين من النجاد

ويوم شرب ، وفيه انهزمت هوازن ، وفيه يقول اميـة بن اسكر الكناني :

الا سائل هوازن يوم لاقـوا
فوارس من كنـانة معلمينـا
لدى شرب وقد جاشوا وجئنا
فاوعب في النفـير بنو ابينـا

ويوم الحريرة ، وكان لهوازن على قريش وكنانة .

فهذه الايام الاربعة التي كانت بعكاظ ، قال فيها الشعراء الكثـير مما قدمنا لك امثلة منه ، من هوازن ومن قريش ومن كنانة ، كل بلسانه ، وما مضى هذا الشعر دون تعقيب ودون افادة لغوية ونحوية وادبية .

كان هـذا في ايام الحروب التي وقعت على ارضهـا فزادت من التعريف بها ، فما بالك بايام السلم ومما كان يجري بين خطباء القبائل وشعرائها ؟

ولقد كانوا يحكمون بينهم حكما يرتضونه من الشعراء او الخطباء ، من ذلك ما يروى لنا عن النابغة الذبياني ، وكان ممن يحكمون في سـوق عكاظ ، وكانت تضرب له فيها ـ اي في السوق ـ قبـة من ادم احمـر ، ويبدو ان هذه كانت العادة للحكام جميعا تمييزا لهم عن غيرهم .

وانشد بين يدى النابغة الذبياني جملة من الشعراء منهم الاعشى وحسان والخنساء ، وحكم النابغة للخنساء .

ولم يرتض هذا الحكم حسان ، فانظر ما كان من النابغة ، لتعلم كم كان الشعراء على علم باللغة وفروعها الى شاعريتهم ، فالتفت النابغة الى الخنساء وقال لها : اجيبيه يا خناس ، وكان من الابيات التي انشدها حسـان :

لنا الجفنات الغر يلمعن في الضحى
وأسيافنا يقطرن من نجـدة دمـا

فاستنشدته الخنساء هذا البيت ثم عقبت تقول لحسان :

لقد هونت من افتخارك ومدحك قومك وانت تريد الاعتزاز بمكانتهم سلما وحربا ، فلقد قلت : الجفنات ، وهي جمع للقلة ، ولو قلت : الجفان، التي هي جمع للكثرة ، لكان ابلغ .

وقلت : الغر ، والغرة بياض في الجبهة ، وهو جزئي ، ولو كنت قلت : البيض ، لكان اعم .

وقلت : يلمعن ، واللمعان اضاءة خافتة ، ولو قلت : يبرقن ، لكان ابـين .

وقلت : في الضحى ، والضحى ليس وقت وفود الطاعمين .

وقلت : اسيافنا ، وهي جمع قلة ، ولو قلت : سيوفنا ، وهي جمع للكثرة ، لكان ابلغ .

وقلت : يقطرن ، والقطر نقطة بعد نقطة ، ولو قلت : يسلن ، لكان افصـــح .

فهذا التعقيب من الخنساء وما هي الا واحدة من القوم ، يدلك على ما كان عليه المجتمع القائل نثرا وشعرا من علم بفروع اللغة .

فهي قد تناولت الصرف ، وهو من النحو ، حيث تكلمت على جموع القلة والكثرة ، وان كنا نأخذ عليها ان الجمع الصحيح اذا ما اقترن بالالف واللام افاد الكثرة فهي على الحق فيما كان من ايراد حسان للاسياف ، ولكنها على غير الحق فيما كان من ايراد حسان للجفنات .

ثم هي بعد هذا الجانب النحوي تناولت أمورا تمس اللغة معنى ، وهذه هي الاخرى تعني بصر القوم بلغتهم بجميع فروعها ، وانهم كانوا في اسواقهم هذه التي كانت قبل الاسلام المؤسسين لعلوم العربية نحـــوا وصرفا وبيانا وفصاحة واسلوبا ، وان مهمة من جاء بعدهم هي الجمـــع والتفريع ثم التلقيب والتسميع .

فعلوم العربية ومنها النحو لم تنشأ من فراغ ، كما قلت قبل ، وانما بدات من هـــذه النظرات الاولى للعرب الاولـــين والتي تمخضت عنهـــا اسواقهم ثم مجالسهم ومجتمعاتهم .

ولقد كانت الاسواق هي الميادين العامة وكانت المجالس والمجتمعات هي الميادين الخاصة ، يستـــوي في الاسواق شيء ، فتتناوله المجالس والمجتمعات بعد ذلك ، ثم يرد هـــذا الى الاسواق على الصـــورة التي تمخضت عنها المجالس والمجتمعات ، فلقد كانت هذه المجالس والمجتمعات اشبه بالمحاكم لها الحكم ، وكانت هذه الاسواق اشبه بالمتخاصمين يتلقون الحكم فيرضون به أو يرفضون .

ومن هنا كان لنا ان نعد الاسواق والمجالس والمجتمعات هي المهد الاول للتأسيس لعلوم العربية ومنها النحو .

الدكتور يوسف احمد المطوع

ـــ الكويت ـــ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"البلى يصطفق للخارج"

بقلم: طالب الرفاعي

«.. ان الاحياء لا حق لهم في تقبل التهاني الا عند موتهم، لكنهم عندما يموتون لا يستطيعون وللأسف، تقبل التهاني.. أنهم يخسرون وللأسف المناسبة الوحيدة، التي يستحقون فيها التهاني الحقيقية..»

كونستانتان جيورجيو

- ...

- أشرب !!

- ...

هو يسكب مزيدا من الخمر لفهد..

جاسم:

- أشرب !!.. أشرب لكي تنسى هذه الدنيا الوسخة!

رأس فهد يهتز برعشة اثر تجرعه بعض الـ ... جاسم ينهض:

- سأحضر بعض الثلج .

هو يغادر الغرفة. الكأس في يد فهد.. هو سارح، جاسم يرفس الباب، هو وسط الغرفة حاملا الثلج.

فهد :

- انني لست مرتاحا يا جاسم.

- سترتاح قريبا ان شاء الله!!

- أرتاح؟! من أمي.. من رم.. من المدرسة.. ومن...، و...، و...

جاسم يقاطعه :

- ستهون يافهد.. هذا شأن الرجال!

- لقد رأيتها اليوم عند الخياط.. أنا احب هذه البنت يا جاسم.. والله أحبها.. يا حبيبتي يا رم!

- تزوجها !!

فهد ينظر له باستغراب:

- أتزوجها؟! هـ.. هـ.. هاي!

يعتدل في جلسته، في السادسة عشرة.. أسمر.. اسود الشعر.. له شامة على خده الايسر..

- أتزوجها يا جاسم؟!.. الا تعرف الحال؟!

- أذن أصبر !!

- أصبر ؟! وهل بقي صبر؟! حتى الصبر مل من معاشرتي.

- شدة وتزول.. ولو ان امك..

فهد يقاطعه :

- أمي ؟! ماذا هناك أيضاً؟!

- لا .. لالا.. لم يحدث شيء!

- بل اقسم انه حدث شيء!

- دعنا من هذا !! لا تفسد علينا سهرتنا!!

- انني مصمم على معرفة ما حدث!

- ولكن لم يحدث شيء.. صدقني كل الذي رأيته.. دعنا نشرب الآن!

جاسم يرفع كأسه.. فهد:

- لن أشرب اذا لم تخبرني بما رأيت!

جاسم يضع الكأس.. في السابعة والعشرين.. لحيته مهملة تناثرت بعض البقع المحروقة على «دشداشته»..

- « الصراحة » رأيت سليمان يدخل «فيلتكم».

- سليمان ؟! الله يأخذه! لست اعلم ماذا افعل معهم؟!

- تفعل معهم ؟! وهل جننت؟! أتريد ان تقضي بقية حياتك في السجن،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم ان الحق كله على امك.

- أمي ؟! الله يسامحك يا امي!

عيون فهد تغرورق بالدمع.. جاسم:

- اشرب !.. اشرب ودع البكاء! انه للنساء.

يد جاسم تمتد نحو الذياع (.. في حين اعترفت صحيفة يديعوت احرونوت الاسرائيلية ان الحصار المفروض على صيدا وصور من قبل القوات...)

- لست اعلم ماذا افعل ياجاسم.

يد جاسم على الذياع... لا صوت.

جاسم:

- نعم ؟!

- ماذا اعمل يا جاسم ؟! كل الناس تعيرني بأمي، امي وعلي، امي وسليمان، امي واحمد، وغيرهم كثير، وأنا لا املك من الامر شيئاً، اصبحت استحي ان امشي بالشارع.

- لا تمتلك شيئاً ؟! ان كل شيء في يدك.

- يدي ؟!

- نعم .. الست رجل المنزل بعد موت ابيك؟!

- أبي ؟! أنسيت انه في نفس العام الذي مات فيه، تخلفت أنا في المدرسة، واحترقت أختي «سهى»، وأخذ الرجال الأجانب يدخلون بيتنا.. ثم منذ ان ماتت «سهى» مشوهة في المستشفى وأمي لا تسمح لي بأية كلمة.. أية كلمة.

يد فهد تقترب من كأسه.. جاسم لنفسه (سنرى من الذي سينتصر.. أنا او انتِ يا شريفة؟!) يرفع بصره صوب فهد.. يتبادر الى ذهنه الحوار الذي دار بينهما مساء امس الاول.. هو امام الباب:

- مساء الخير!

شريفة :

- اهلا . جاسم مساء النور.. تفضل!!

هي بقميص النوم :

- اهلا وسهلا.. تفضل!

بيدها تشير الى احد المقاعد.. القميص يشف.. الصدر:

- شاي ؟! قهوة ؟!

- شكرا !

القميص الاحمر وفتحة الصدر:

- لا يصح ان تدخل عندنا ولا تشرب شيئاً!

فهد يخرج من غرفته:

- اهلا «عمي» ابو محمد.

- اهلا فهد .. كيف حالك؟!

- الحمد لله .

- تفضل ! تعال !!

شريفة :

- من الافضل له ان يذاكر دروسه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- صحيح يا فهد.. ذاكر دروسك أحسن!

القميص.. الصدر الناهد.. الجسم الممتلئ.. في منتصف العقد الثالث.. فهد يرجع الى غرفته.. هي تحمل قدح الشاي.. تضعه امام جاسم:

- شكرا !

- اهلا وسهلا !

على الحائط لوحة لراقصة باليه بثوبها الابيض وقد تكشفت مساحات من جسدها العاري...

- كيف الحال يا ام فهد؟!

- الحمد لله .. بخير.

هو ممسك بقدح الشاي

- منذ مدة لم تزرنا يا جاسم!

- مشاغل يا ام فهد.. العمل، البيت، المكتب...

- كان الله في عونك !

- الجميع !

من خلف زجاج «الدولاب» اتضحت عدة انواع من الويسكي.. وايت هورس.. سكستي ناين، بلاك اند وايت، وايت ليبل، و... و... ويكي.

- كيف حال فهد بالدراسة؟!

- فهد ؟! ... حمار مثل ابيه.

ابتسامة فاترة على وجه جاسم:

- ان شاء الله فيه البركة!

- لا اظن ذلك!

الشاي انتصف في القدح.. عدم الارتياح باد على وجه جاسم:

- بالامس رأيت علياً عند مدخل «فيلتكم».

شريفة :

- علي ؟!

- علي صاحب شركة السيارات!

- تعني «ابا فواز»؟!

- نعم !.. « أبو فواز»

- لكم هو طيب «ابو فواز».. لم يتركنا منذ ان مات عبد الرحمن، يزورنا كل اسبوع تقريبا.. كان صديقا حميما لابي فهد.

- صحيح !

هي تنظر اليه . القميص الشفاف.. الصدر.. القدح.. راقصة الباليه.. صوت جاسم:

- حتى انا كنت صديق ابي فهد.

- لكن ابا فواز احسن منك.

- احسن مني؟!

- يزورنا دائما، وانت لا نراك الا في المناسبات!

بعض ملامح السرور ترتسم على وجهه.

- انا مستعد ان ازوركم كل يوم، ولعلي احسن منه.. واعطي اكثر منه!

باستغراب تنظر اليه... صوتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يغطيه شيء من الحدة.

- تعطي ؟!

- كالباقين !

- لا افهم ما تقصد؟!

- أنتِ تفهمين جيدا يا شريفة!

صوتها يرتفع اكثر:

- أفهم ماذا ؟!

- تفهمين انني احب ان اكون مثل سليمان وابي فواز، واحمد وغيرهم.. مستعد لكل شيء .

هي تنهض :

- لو سمحت تخرج !

- تطردينني ؟!

- نعم اطردك .

- لماذا يا شريفة هل هم أفضل مني؟!

- قلت لك اخرج.. هيا!!

هي تدفعه نحو الباب.. هو:

- اسمعيني..

يدها على ظهره.. هو:

- ستندمين ..

- اخرج قليل الأدب !

- قليل الأدب يا شريفة؟!

- اخرج يا سافل يا منحط يا عديم الاخلاق!

- الكاس يا جاسم !

فهد ينتشل جاسم من غفلته..

جاسم ينتبه:

- نعم ؟!

- « صب » !!

جاسم يملأ كأس فهد.

- ماذا هناك يا جاسم ؟!

- لا شيء . أبدا لا شيء!

- كم هي جميلة يا جاسم.. والله العظيم حلوة.. سمراء.. شعر اسود.. عينان سوداوان.. مربوعة.. رشيقة.. يا قلبي يا ريم.. لكنها متكبرة يا جاسم..

- الله يكون في عونك!

- كيف ؟!

- .. أسمعت عن قصة الولد الذي قتل امه؟

- يقتل امه ؟!

- حكموا عليه بالسجن خمس سنوات.. كان تحت تأثير السكر.. بخمس سنوات انتهت كل مشاكله!

- ولكن ...

- وجدها مع رجل .

- رجل ؟!

- أنتَ تخاف كثيرا يا فهد!

- أخاف ؟!.. ممن؟!

- من امك .

- أمي ؟!

- نعم أمك .. جميع الناس يعيرونك وانت صامت.

- وماذا بوسعي أن أفعل؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ أقتلها !!

فهد يعتدل في جلسته:

ـ أقتلها.. لالا.. هذا مستحيل!!

ـ الم أقل لك انك تخاف؟!

ـ أنا لا اخاف.. ولكن.. منْ لي غيرها.. أبي مات.. «سهى» أحترقت، و...

ـ وبماذا أفادتك هي ؟! الا ترى ما تفعله كل ليلة في بيتكم؟!.. رقص.. شرب.. وسكر، وآخر الليل.. وتقول عنها امك؟!

فهد يضع راحتيه على الارض، يحاول النهوض.. ينهض. يترنح.. يقع...

ـ «الظاهر أني دخت»!

ـ أنتَ تهرب من الواقع يا فهد.. أقتلها!! اقتلها وانا اوكل لكَ احسن المحامين! سترث كل الثروة.. كلها.. وعندئذ تستطيع ان تتزوج رم.

ـ رم .. يا عمري يا رم.

ـ لو كنت تحب «رم» لضحيت من اجلها!!

ـ امنْ أجلها اقتل امي؟!

ـ أمك زانية، أتعرف ما تعنيه هذه الكلمة.. مومس.

فهد يحاول النهوض، يترنح.. جاسم يسحبه من يده:

ـ أجلس !! الم اقل لك انك جبان؟!

ـ لست جبانا .. أنت تعرف هذا جيدا يا جاسم!

ـ اذن أقتلها ! أقتلها وتزوج رم!!

ـ ولكن ..

ـ عندي المسدس .

جاسم يفتح دولابه.. الملابس تتبعثر.. موس حلاقة.. قنينة وسكي.. يده تتحرك عشوائيا داخل الدولاب..

ـ تفضل .. امسك!!

فهد يمد يده.. جاسم:

ـ امسك ! سترث كل الثروة، وتحصل على رم.. ثم انها تستحق، اليست قحبة؟!

فهد يصرخ :

ـ كفى.. كفى.. سوف أقتلها الزانية!

ـ الان أعترف بانك رجل.

فهد يُقلب المسدس:

ـ هيا.. لنذهب الان!!

هو يلتقط الساعة.. ينهض.. يترنح.. الساعة بين يديه يقربها من عينيه.

ـ انها الواحدة.. كلا كلا بل هي الثانية.. اذن هي نائمة الان!

ـ سأذهب معكَ الى باب فيلتكم.. هيا!!

جاسم يرفع فهد.. يترنحان.. المسدس في يد فهد.

ـ الان أستطيع ان اقول ان عبد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرحمن أنجب رجلا!

- سأقتلها الزانية.. دائماً تهينني..

تصرخ بوجهي «لست رجلا، أنت مثل ابيك حيوان» سنرى من الحيوان!

- هذه هي الرجولة يا فهد.

- سأقتلها حتى يعلم الجميع بأنني رجل.

الباب يصطفق خلفها.. دوى محرك سيارة جاسم.. اضواء السيارة تنطلق في عرض الشارع.. الى اليمين.. اقصى اليسار.. عرض الشارع.. الخط المتعرج..

- كن رجلا يا فهد.. اقتلها.. سوف أنتظرك.

- سوف اقضي عليها الزانية!

الهدوء.. اضواء الشارع الصفراء الخافتة.. السيارة تقف.. السكون.. لا حركة في الشارع..

- هيا يا فهد !! كن رجلا.. تذكر حبيبتك رم!

فهد ينزل من السيارة.. يترنح.. جاسم يلحق به:

- سأوصلك الى الباب.

هما أمام الباب، فهد يتقدم، يدخل، جاسم يعود الى السيارة مرددا مع نفسه (منحط! سافل! عديم الاخلاق سترين من السافل! سليمان نعم.. عليوي نعم.. احمدو نعم وانا لا.. يا بنت الكلاب).

■ ■ ■

فهد.. المسدس.. الهدوء التام يخيم على «الفيلا»، هو يدخل.. شريفة راقدة في الصالة.. كوؤس الوسكي المتناثرة.. أعقاب السجائر.. «التلفزيون» حيث لا بث.. هي بقميص نوم منحسر عن فخذيها.. جسمها الممتلئ.. الصدر.. الاثداء.. الافخاذ.. الصمت.. «التلفزيون».. راقصة الباليه بثوبها الابيض.. المسدس.. هو في السادسة عشرة.. الافخاذ.. الـ.. يترنح.. الدماء الساخنة في رأسه.. الافلام.. الاغتصاب.. هو في السادسة عشرة.. رم السمراء.. هي مستلقية في الصالة.. قيص النوم.. هو لنفسه (لما لا اكون مثل سليمان وابي فواز واحمدو، الدماء الساخنة.. الاغتصاب.. الافلام.. راكيل ولش.. رمي شنايدر.. برجيت باردو.. ميرفت امين.. هو يلقي بنفسه عليها.. تصحو من نومها لا سكرها.. هو فوقها.. ثقله يجثم على صدرها.. المسدس.. تصرخ:

- يا مجرم !!

المسدس على الارض، فهد يقبلها من فمها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يا كلب !!
- هو يبذل جهدا أكثر.. الشياب تتمزق.. جسدها العاري.
- يا حيوان !!
يتصارعان.. المسدس في المتناول.. وتنطلق رصاصتان..

■ ■ ■

مركز الشرطة.. الضابط يسأل:
- الاسم ؟!
- شريفة .
- ابوك ؟!
- صالح .
- آه !! شريفة بنت صالح؟!!

طالب الرفاعي
- الكويت -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنت والطفولة

سليمان الخليفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إني درست مبادىء المشي الوئيد والانتظار
فالصبح فتح جفنه باباً ، تصك الدلو حافة بئرنا ،
وتلـوب تحت القـدر نار .
هذا أوان تواصل الغرباء من خلف الحدود
لما يصبّ على الشرايين ارتجافاً حائراً
سُكرُ المساء بهدبه ، لونُ الدُوار
شغف الصغار بقلبه ، ولهُ الصغار
وتوقّدُ الأملِ المنبىء بالحبيبةِ ! كيف يغفو!

• • •

إني درست مبادىء المشوار وحدي
سرتُ في الممشى المسوّر

بالإشارات ، الشجيرات ، الكتابات ، المكيده ، لاهثاً
نفسي تُغافلُها المعارفُ بالتنكّرْ
تتناسلُ الذكرى ملامحَ أو تشابيهاً ؛ يغذّيها التوثّبُ في الحنين
فيحيلها نسقاً بوجهِ الانتظار ٠

• • •

يا شارة الزمن الحكيم ـ
تلوّحين على المفارق ـ
قد حال ما بين الاشارة والرؤى
غبش ٌ، وذاب على التخوم ٠
وتغللت أُطرُ المنـــاظر
بالشفيف من الضباب
كالفجر خبأهُ المدارُ بقلبِ غاب ٠

• • •

إني بحثتُ فأين من حدْسي الوصولُ اليك قبلي
إن كان لونُكِ يستفيق على الجواب ،
برفيفه الشفقيِ ، هيّضهُ الحوار
سيما المياهِ تهيـأت بين النسيم
وخِيلَ في الاغوارِ معناها ،
فـاذا تكتمين ؟

• • •

إني قرأتُ مدارج الأطيان فيك
وضفةً عطشى ، يلفّحها السَموم
وسورةً خللَ السكون ؛
تضوّع البحرَ الهياجَ اذا تنفّست الأماني ٠
ولقد قرأتُ بمقلتيـــكِ ،

مِرايتين احتازتا رسمَ المخبأ بالصدور ٠
إني عرفتُكِ نزعةً حُبلى ،
يدافعها التردُّد مرتين ٠
هلاّ قرأتِ لنا التواريخَ المعتقة العريقه !
أنّى لما قد كان يُعرفُ ، إن رفضتِ بأن يكون !
المجد يزهرُ في حقول الصدر
كيف بدأتِ تاريخَ الأحبة
وكيف يُقرأ باليدين ؟

• • •

إني تعلمتُ البداية
كالمسارِ على سوار
أبداً يرافقني الطوافُ للحظة
كان الهناء بعمرها حدَّ النهاية ٠
ماذا يُضيرُ الكون !
لو مدت ثواني الحب ، للّقيا جديلتها
فعرّشت المكان ٠٠
أوما قرأتُك
ترتجين رسائلَ الغُيّابِ من أمسٍ وقبل ،
وتبسُمين ٠
فتكابدين مبادىء المشي ، المُشبِ بالحنين ؟
فاذا التقينُكِ ٠٠ طبعُنا فرحٌ ، وخوفٌ
ما الذي يأتي ،
بماذا كان يأتلقُ الجبين ٠

سليمان الخليفي
— الكويت —

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحليل نقدي

لقصة محمود دياب

الزائدون عن الحاجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم : فريدة النقاش

« من نعم الله علينا ان خلق لنا الشرطة » .. و « ها نحن نعيش في بهجة عصر الشرطة » .. بطل روائي يجاهد للخروج من المنفى .. السجن .. الحصار .. الهجرة .. او من المنفى المعنوي الاشد وطأة وهو ذلك الاحساس بأن الانسان زائد عن الحاجة غير مرغوب فيه .. ليس غريبا ان تتكرر هذه الموضوعات بأشكال مختلفة في الرواية والقصة العربية .. وهي للحق لم توجد عفو الخاطر ولا كمجرد اختيار مترف من قبل الروائي

العربي انما هي بالاحرى تعبير عن ظرف موضوعي حزين تتسع فيه المسافة ـ الشاسعة في الاصل ـ بين الفنان وعالمه المنشود .. وتتراكم العقبات التي تحول بينه وبين التعبير ، وتحول من جهة اخرى بين بطله وبين الفعالية ، فيتخلق عالم ساكن يموج وينسحب الى الداخل .. في الماضي او في الحلم او في اللاوعي .. وعلى هذه المستويات ثمة شرطي مقيم .. داخل البطل او على بابه .. سيان ، وثمة ملاحقة محمومة تسعى الى الاحباط واجهاض المشروع المستقبلي كله .. ويصبح كل سعي لكسر الحائط للخروج من السكون زائدا عن الحاجة مطرودا من جنة النوم ونعيم الشرطة .. يتساءل المرء يا ترى كل هذه الورود غير المعتنى بها زائدة عن الحاجة ؟ وهؤلاء الاطفال الحفاة الذين يأكلهم الذباب في ازقة عربية كثيرة هل هم ايضا زائدون عن الحاجة .. لعلهم كذلك . ويتساءل الناس الابرياء حين يقرأون الروايات .. لماذا كان البطل حزينا الى هذا الحد ؟

ان الروائيين الجدد الذين عالجوا هذه القضايا كانوا بدرجات متفاوتة اطرافا في الصراع الواقعي ، فقد تراجعت صورة الفنان الذي يعيش في « البرج العاجي » .. بل انها اصبحت مثيرة للسخرية ، وانغمس الكاتب في واقعه حتى ان الاشكال اللا واقعية في التعبير باتت ترتكز بصلابة الى عالم واقعي يبدو هو ذاته مختلا .

« والا فالمرض او الجنون هو مصيري » .. هكذا يقول بطل قصة « محمود دياب » « الزائدون عن الحاجة » التي سوف نناقشها بعد قليل .

فحتى لا يسير على الدرب الذي يؤدي الى المرض او الجنون اختار على حد تعبيره ان يظل انسانا « معقما » ، اما الذين انغمسوا في الصراع واختاروا الدرب الوعر من الفنانين والكتاب والمثقفين الذين تعمدوا في نيران الواقع فقد مرض منهم من مرض ومات من مات يائسا او زائدا عن الحاجة مطرودا من بلاده او عالمه قسرا ، ممنوعا بقوة الشمول العاتي من تحقيق الحلم او حتى صياغته للناس كمشروع فهل نحن حقا نستمتع بتبديد كنوزنا وبعثرتها للريح ؟

تبلورت اذن ظاهرة نستطيع دون تعسف ان نستعير لها اسم قصة « محمود دياب » الزائدون عن الحاجة .. تبلورت في الرواية العربية بصورة لا تخطئها العين من الجزائر غربا الى العراق شرقا .. وبديهي انها لم تكن تتضح الى هذا الحد في الابداع دون ان تستند الى مظاهر اجتماعية وسياسية عميقة الجذور والاثر في حياتنا . وليس غريبا ان يتردد موضوع كهذا بتنويعات متباينة لا في الرواية وحدها وانما في الشعر وادب المذكرات والمسرح على امتداد الوطن العربي حيث تلزم الدولة الشمولية المثقف والمبدع حالة دفاع مستمرة عن النفس « انني بريء كل البراءة . مخلص لعملي » ..

ولكنها .. ويا لنا من محظوظين تلزمهم ايضا حالة بحث مستمرة عن اشكال للابداع والتعبير تتجاوز الحصار .. وهي تدينه .

ومن ابرز النماذج الروائية التي عالجت هذه القضية رواية « اللاز » للجزائري الطاهر وطار ، وروايتا « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » للمصري صنع الله ابراهيم ، و « الزيني بركات » للمصري جمال الغيطاني و « شرق المتوسط » للعراقي عبدالرحمن منيف .. هذا فيما يخص الروائيين الجدد نسبيا ، وقد عالج نجيب محفوظ نفس القضية في روايته الشهيرة « الكرنك » . وليس من قبيل المصادفة ان تكون رواية الطاهر وطار هي تاريخيا البداية الحقيقية لرواية جزائرية معاصرة ، وان تؤرخ روايات كل من صنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني لبدايات جديدة في الرواية المصرية . أما في مجال الشعر والمسرح فقد تجلت هذه القضية في اشكال شديدة التباين .. سوف ندرسها بصورة مستقلة .

سعى أبطال هذه الروايات جميعا الى مصائرهم حين اختاروا مشروعا مغايرا لواقع تعيس وجامد ، ولكن مشروعهم لا يحلق في الفراغ بل هو هو ينبثق من وحل الواقع الذي انغمسوا فيه .. اختاروا الحلم والحرية والفعالية الجريئة .. فكانوا موضوعا للضربات القاسية .. وماتوا مقهورين في السجون والمنافي ، او تكسرت قواهم في حمأة المواجهة غير المتكافئة بكل المقاييس مع عالم عفن وشرس في آن واحد .. بطل « اللاز » ذبح حرفيا متوجا ، في موقف شريف ، نضال عمره كله ، وذلك برفضه التنازل عن افكاره ومبادئه . بطل « تلك الرائحة » قضى في المعتقل اعواما طويلة مضنية وخرج لتوه الى العالم الذي ظللته أوراق خريف حزين وتساقطت دعائمه .. وفي « نجمة اغسطس » كذلك يموت البطل تحت التعذيب ، ويعبر الحدود اخر هربا من الملاحقة بينما تبقى تلك النجمة .. نجمة الخصب والمستقبل معلقة بعيدة ولكنها موجودة ومحدقة ابدا . في « الزيني بركات » غابة بشرية حيث كل سعي محبط سلفا .. البصاصون هم سادة العالم .. والملاحقة هي الشيء المؤكد الوحيد الذي يتسلل مع الانفاس والهواء .. والموت في الزنازين القديمة أمر عادي ، ولكن العين البصيرة لا تخطيء الدلالة الدامغة لاختيار الزمن القديم برجاله وأدواته ليكون مسرحا صاخبا لقضية هي بكل معنى عصرية حتى النخاع . في « شرق المتوسط » هروب من المكان الذي لا يتحدد الا بأنه في شرق المتوسط .. هروب الى زمن معاصر وحي في قلق البلدان العربية والوجدان العربي عامة .. بطل شرق المتوسط ينهار تحت التعذيب ويتعرض للعمى فالموت . في « الكرنك » ينهار البطل ويموت تحت التعذيب كذلك وتتعرض حبيبته للقهر الجسدي والمعنوي .. للاغتصاب .. جميع هؤلاء محاربون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بصورة أو بأخرى ، محاربون في الواقع وضده يسعون الى تحقيق مشروع انساني ارقى .. حلم يستميتون في الدفاع عنه وتقديمه للعالم البائس الخائر الاركان .. انهم جميعا يكسرون جدران السكون ويتمردون على « التعقيم » الذي يعيش فيه بطل « الزائدون عن الحاجة » .

وكما ان هذا النموذج من البطولة ليس شائعا جدا سواء في الواقع او في الرواية .. فان بطولتهم تتحول الى نماذج .. وان مصائرهم المأساوية او السعيدة تظل محفورة في الوجدان العام لان اختياراتهم واحلامهم كانت دائما متجاوزة لمحدودية العالم .. قلقة وتواقة وفعالة بنفس القدر .

وعلى الطرف الاخر لهؤلاء جميعا يقف البطل الذي لم يعطه كاتبه « محمود دياب » اسما ، واكتفى بأن يتوحد معه كراو ، ظل المحقق بقلم الشكاوى في الحكومة في قصة « الزائدون عن الحاجة » أسير ذلك الفزع الضمني .. أسير الملاحقة والحصار .. الفعلي والوهمي ، فاذا لم يكن ثمة مصاب قد حل به فانه حل بالاخرين .. حل في واقع هو نتاجه .. نتاجه الخاص جدا . واذا كان عالم « محمود دياب » في قصصه ورواياته ومسرحه يغص بنماذج التلفيق وسوء الفهم والقصد فان قصته هذه تكشف بصورة فاتنة ذلك الضياع العام والاغتراب الروحي العميق ، والاحساس بانعدام الحيلة امام همجية محدقة .. وان كانت هناك دائما سبل ممكنة .. واحتمالات وامكانيات امام ابطاله الاخرين الذين هم عرضة دائما للاضطهاد والفقد .. فقد وقف هذا البطل الخاص في شرفته التي تتسع لكرسي خيزران ولجالس واحد ، وهذه الشرفة ، مع ضيقها الشديد ، تفي بالحاجة دائما . ولم يحدث في يوم من الايام « ان كنت بحاجة الى ان تكون اوسع مما هي عليه يوم استأجرت الشقة » .

البطل النقيض لكل الابطال السابقين ، ضائع ابدا في الزحام ، خائف ابدا من كشف يعده رئيسه في العمل للزائدين عن الحاجة .. أسير نصيحة امه التي دائما ما تمثل له .. « فأنا حريص على العمل بوصية امي ، رغم انني مثقف .. وامي فلاحة .. بأن اشتري نفسي بالبعد عن الناس .. والا اشنق نفسي بلساني » .

ولم تكن نصيحة امه التي سحقت بذرة المحبة والقصة الرومانسية التي كاد أن يعيشها ، بل كان ذلك الشرطي المقيم في داخله او في الواقع .. لا يهم .. هو الذي قضى على الحب والجموح والمغامرة .. وجعله يلوذ بلزوميات أبي العلاء المعري .. بدلا من شعر المتنبي الذي قراه في الحلم .. ان كشف الزائد عن الحاجة يحاصره ومخبر متخيل او حقيقي يلزم الدكان المواجه لشرفته مما يوحي له ولنا انه ملاحق ، وان هذا الرجل المعمم الذي يقرأ الجريدة في عام كامل قد جاء خصيصا ليعد تقريرا عن سلوكه تمهيدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطرده من وظيفته كزائد عن الحاجة « تخيل الى ان هذا المنشور اختـرع خصيصا للتخلص مني .. بل لقد اوحت الي الصدمة انهم لو احتاجـوا لان يستصدروا قانونا لهذا الغرض لفعلوا » .. تدفعه مخاوفه ووهـم الملاحقة الى تدمير قصة الحب وافساد موعد غرام بديع « ليس مؤكـدا ان مظهرها البريء النقي لا يخفي وراءه حقيقة اخرى مروعة .. الا يحتمل ان تكون هي نفسها .. فخا نصب لي .. جزءا من اللعبة القذرة .. » .

وحين يصل الى بيته بعد أن ترك فتاته تنتظر ، وضلل المخبر الذي توهم انه يلاحقه ، يقول : « الان لن يمسكوا بشيء ضدي .. سيحيرهم امري .. فأنا انسان معقم .. ولفرط ما كنت احسه من سعادة تملكتني رغبة في البقاء » .

يعيش الراوي في منفى اختياري نقيضا للمنافي الواقعية الاخرى .. يعيش في المنفى الذي يتنفسه مع الهواء .. منفى التعقيم الذاتي الذي اجراه لنفسه . فالمنفى العصري ليس بالضرورة سجنا او بلدا بعيدا او سفينـة ترحل عن الوطن .. بل هو هنا منفى وجودي خالص ، يجد فيه البطـل نفسه محظوظا للغاية حين يتوفر له الحد الادنى من الهواء الذي يكفي كي لا يموت خنقا ، وفي علاقته بشرفته يصبح شيئا .. وفي تجميل علاقتـه بالعالم يوجد دائما هذا التعقيم والتخشب « لا ادري كيف يرى اهل الشارع شرفتي بدوني . لا بد أن شعورا يتملكهم عندئذ ، بأن حجرا في حجم رأسي ينقصها » . هو لا يفكر ابدا كيف يراه الناس بعيدا عن الشرفة ، وانما كيف يرون الشرفة بدونه ، الشرفة هي الموضوع الاصلي ، فالعالم الانساني وسط الحصار والاختناق يتشوه ويتشيأ .. كل شيء يلزم مكانا ثابتا .. الناس والاشياء .. الكرسي والشرفة وسيارة التاكسي والبطل والمخبـر .. ويكتسب التعبير عن الظاهرة نفس الخصوصية حين يرى المخبر لاول مرة ، يقول : « ها هو وجه جديد يسقط على الشارع » .

يحصن الموظف نفسه في الاغتراب العميق ، في الاستعباد الروحي والمادي لوظيفته لو فقدها فقد مغزى حياته ومبناها . فالعالم الذي يعيشه يشد وثاقه الى سلطات قاهرة .. سلطة الماضي .. القرية بكل ما تمثله من قيم وركود — سلطة الام وحصانة الافكار التي تبثها في عقله وتحثه غائبة او حاضرة على التشبث بها ، سلطة الدولة في شكل وظيفته ورئيسه ورئيـس رئيسه .. كل هذا البناء المادي والمعنوي الذي يحاصره ويجسده له رجل معمم يجلس شاخصا الى شرفته يقرأ جريدة قديمة .. انه بناء لا يكف عن زجره وتوجيه الاتهام اليه فعلا او ضمنا .. يلزمه حالة الدفاع عن النفس.. تعذيبها أو تعقيمها . ان وطأة الدولة تمثل هنا بصورة بسيطة جزئية وبالغة القدرة على التعبير ، وتستمد من التراث الطويل في تبعية المثقف لجهـاز

السلطة ركائز متينة لا تشير اليها ابدا .. ولكنها تعبر عنها ببلاغة .. انها الدولة التي تهدد بالخراب المعنوي والدمار الفعلي في السجون والمنافي فحسب ، وانما كذلك بقطع الارزاق والتضور جوعا كزائد عن الحاجة .

تعمق « الزائد عن الحاجة » كقصة قصيرة هامة وكدلالة عميقة على قضية قائمة ذلك الاحساس بالمفارقة الحزينة .. ان وفرة زائدة تتحقق في الموارد العربية يواكبها بنفس الايقاع والقوة احساس متزايد لدى المثقفين بالاحباط وانهم فعلا زائدون عن الحاجة .. فيموتون ويهاجرون عبر الاوطان والى خارجها .. أو يختارون تلك الهجرة الداخلية التي يحيطها العسس ، العسس الذين يحملون في كل مكان وبأشكال مختلفة رايات الدولةالشمولية البوليسية .

العالم معتم ، محدد ومرسوم سلفا بمسطرة دقيقة ، خطوطه الواضحة لا تتغير كثيرا ، فالموج يصطخب الى الداخل ، وعلى السطح حين تتبدد الصورة قليلا والتي كانت من قبل ساكنة .. تتحرك السيارات الزرقاء كالعلب .. كعرائس الماريونيت التي تشد خيوطها ايد خفية ، هذه هي القبضة الثقيلة للبوليسية على الروح الانساني تلك التي تلوح في كل جزئيات الحياة ، ولا تكف وطأتها عن تلوينها .. يلوح الحصار اشكالا .. ويتفشى الترهل العقلي والشلل الذهني الذي يترجم نفسه في شكل سلوك ابله يثير السخرية ولكنه بريء وان صفحته بيضاء لا يفتأ يقدم تقريرا ذاتيا « انني بريء كل البراءة .. مخلص لعملي » .. « ان الرؤساء دائما على حق .. هذا ما كان يجب علي ان افهمه واخشى ان يكون فهمي له جاء بعد الاوان .. ثم انني اسكن في شقة صغيرة بالطابق الثاني من بيت متوسط العمر » هو لا يخفي شيئا لا على الحكومة ولا على رئيسه ولا علينا .

هو بطل اذن ضد البطل يكتسب دلالته العامة من افتقاده لكل فعالية ، من جهاده المثير للسخرية ليحتفظ بنفسه معقما بعيدا عن كل الضربات الحقيقية أو الوهمية واقفا في ذلك الثقب الصغير من العالم يرصده ويتفرج عليه ويبني عالمه الوهمي الخاص . يمكننا بسهولة ان نلصق به الصفات ونقول انه جبان خائر معنويا أسير الاحساس بالاضطهاد ولكن تظل هذه قضية اخلاقية بحتة .. موضوعيا هو النموذج المضاد ، النموذج النقيض الذي يختزن معنويا كل دلالات الحصار والملاحقة ويقف أمامها عاجزا ومضحكا وفاقد الفعالية ، انه لا يمنح نفسه لشيء ولا حتى لنفسه .. يدفع بمشاعره الانسانية العذبة الى الظلام ، وبصخب عواطفه الى

اللاوعي حتى انه حين شرع ذات مرة في تحقيق واحدة من الشكاوى الكيدية تحقيقا جديا « ان الانسان لا يلتجيء الى الطرق الملتوية للاضرار بالناس الا بسبب ظلم حاق به .. واستحال عليه رفعه بالطرق القديمة ، ومن الضروري قبل حفظ الشكوى ، محاولة التدخل لرفع هذا الظلم » . يتعرض لملامة رئيسه الذي يعد ذلك تفلسفا فينسحب على الفور ، لا يدافع عن شيء ولا يتحمس لشيء ، يثير الشفقة لا الاحترام ولا الاعجاب دائم الاحساس بأنه مخطيء ، واكثر من ذلك خائفا من الوقوع في الخطأ حتى ولو كان خطأ التعبير . آدمي يقف على اظافره من اجل هدف صغير ، هدف يخصه ، وهو ليس واثقا ولم يكن واثقا ابدا من قدرته على تحقيق هذا الهدف والاحتفاظ بمغانمه الصغيرة .. ومن ثم تنحصر رحلتهومغامرته كلها في شرفته حيث بات مقيدا أو اشبه بالقعيد .. يجنح ذات مرة الى الحب والمغامرة حتى انه يمسك بيد الفتاة الجميلة التائهة في القاهرة حين يصحبها الى المتحف ويحلم بنفسه مقاتلا بالسيف وهو يقرأ شعر المتنبي ، ولكنه بالسرعة ذاتها يحط من جديد في شرفته حيث يعود الى الحالة الاولى . بطل نقيض بلا حلم حقيقي ولا مشروع ، ولفرط سعادته يجهش بالبكاء ، يفقد قدرته على التواصل مع الناس « انا انسان مكتئب اذن .. لكنني مثقف » .

يواجه الموظف الصغير كل مشكلات حياته في الحلم ، يعقد مواجهاته الواضحة مع المخبر في الحلم والحلم هو مشروعه المحبط دائما حتى ان لقاءه الفاتن بمريم يمر بسرعة وينتهي كحلم قصير .

تعد هذه القصة نموذجا جيدا لاحكام البناء والاقتصاد والكثافة حيث التماس قائم ابدا وبمهارة فائقة بين الحالة المعنوية العالية التوتر وبين مفردات وتشكيلات القصة .. حين يفتقد البطل المخبر ويجد مكانه خاليا بعد أن تعذب به وبصورته طويلا .. « قلت محدثا نفسي في هدوء يبدو انه مات » . ومن ناحية أخرى تتوفر القصة على حس كوميدي على درجة عالية من الاحكام .. ولكنه الحس الكوميدي المفعم بالمراره .. فاللحظة والموضوع لا يمكن أن يكونا مجرد مادة للسخرية العابرة « لا ادري كيف يرى اهل الشارع شرفتي بدوني ؟ لا بد ان شعورا يتملكهم حينئذ بأن حجرا في حجم راسي ينقصها » . وحين يعود من رحلته البهيجة مع مريم الى البيت لا يجد المخبر في مكانه المعتاد فيتملكه الذعر .. لا بد اذن انه كان يتعقبه طيلة اليوم « انني لن اعيش معقما بحال .. فأنا انسان قبل أن اكون موظفا .. موظف انسان » .

وحين يعود عودته الاخيرة الى بيته بعد أن تخلص من الحب والمخبر يجلس في نفس المكان الذي اعتاد أن يجلس فيه الرجل المعمم الذي يقـــرأ الجرنال الواحد في عام تتملكه نزعة للتقمص العبثي .. لقد فشلت لعبتـــه الصغيرة العابرة مع العالم .. لعبة المشاكسة على حد قوله .. اذن فلتكن لعبته هذه المرة عبثية كلية .. داخل نفسه « رفعت وجهه الى شرفتي .. تمنيت لو اكون هناك .. وهنا في نفس الوقت.. لارى كيف ابدو للجالس على الدكة .. » فهل سوف يبدو المثقف الهاوي الا زائدا عن الحاجة .. عاطلا عن كل فعل ؟ .

فريدة النقاش ــ القاهرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم رؤوف وصفي

تتداخل في بعض الاحيان مهمة العالم والاديب ، فنرى العالم يحاول البحث في الاسس المادية والقواعد العلمية التي تنظم سلوك الانسان وتحلل مشاعره العاطفية . كما نرى الاديب وقد تصدى بخياله المجنح ومخيلته الخصبة لنظريات العلم وارقامه وقوانينه ، يصف في بعض الاحيان مكتشفات العلم ومنجزاته ويحلق في بعض الاحيان مستطلعا غد العلم وعطاء المستقبل .

لقد اصبح العلم يتدخل في كل سمة من سمات حياتنا ، وهو في الاصل نتاج ثقافي قائم على الفكر والعقل والخيال . والخيال قوة لا تسير الحياة العقلية بدونها ، وله في الفن عامة وفي الادب خاصة قيمة كبيرة ، ذلك ان الفن كالمرآة التي نرى فيها صور الحقائق وظلالها لا الحقائق نفسها . وكاتب القصة يحاول اظهار ما يشعر به لا ما يراه او يسمعه ، فهو انما يعبر عما ارتسم على صفحات نفسه ، ويعمد الى تصوير الاثر الذي احس به وعدته في ذلك ... انما هو الخيال .

والقارىء يرى الصور خلال ذلك عن طريق خياله ايضا ، وللخيال شأن كبير في تحويل المدركات فهو يخرج من الصامت انماطا تفيض بالحياة ، ويحول المحسوس الى معنى ، والجمال الى مدرك وجداني تهتز له النفس . فنرى المستقبل المجهول او اعماق الفضاء السحيقة وقد تحولا الى فكرة متموجة حائمة ننعم بجمالها الفني وقوتها المعنوية .

لقد اتفق النقاد على اطلاق اصطلاح (الخيال العلمي) على ذلك النوع الروائي الذي يتخذ من اكتشافات العلم الحديث واختراعاته مضمونا له . وان كانت العلاقة بين الادب والعلم من قصص الخيال العلمي تبدو او قد بدات مصطنعة الى حد ما ، الا انها تؤكد — على اية حال — التاثير الذي يمارسه التطور العلمي على الاشكال الادبية .

فلا يكفي ان يصب الروائي مضمونه العلمي او التكنولوجي في قالب قصصي لكي تصبح روايته من الخيال العلمي ، بل يتحتم وجود العلاقة العضوية بين المضمون والشكل بحيث يصبح العنصران شيئا او جسدا واحدا .

ان الشكل الفني الروائي الذي يصلح لمضمون رومانسي او شاعري لا يمكن ان يحتوي مضمونا علميا ، وهذه الحقيقة الفنية ادركها اخيرا كتاب الخيال العلمي بحيث حاولوا البحث عن اشكال فنية تناسب المضامين الجديدة . ان ادب الخيال العلمي يهيىء الاستغراق في رحاب المتعة الفكرية وايضا يتيح الاطلاع على احدث النظريات العلمية في العصر الحديث . ان تدفق الافكار العلمية والتكنولوجية الجديدة والاثارات العقلية التي يندر توافرها في الالوان الاخرى من الادب والحبكات الدقيقة والتحليقات في اجواء الخيال والاختراعات المستقبلية ، كل هذا يؤلف عنصرا من عناصر السحر العجيب الذي تفيض به قصص الخيال العلمي .

أهداف أدب الخيال العلمي

ان مضمون اي عمل ادبي هو مضمون علمي بطبيعته ، او على الاقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلعب فيه الفكر العلمي دورا حيويا . فلا بد أن ينهض المضمون على فكرة مستمدة من احلام العلوم المختلفة .. ومهمة الشكل الفني للعمل الادبي تتمثل في صياغة هذا المضمون وصهره في بوتقة بحيث تتبلور علاقته بموقف الانسان ومدى اسهامه في اسعاده . ولذلك يعد الادب هو الوسيط الامين بين العلم والانسان ، اي ان الادب هو المؤشر الذي يوضح للانسان اذا كانت التطورات العلمية في اتجاه لصالحه أم حادت عن الطريق . والحضارة الانسانية لا تستقيم ولا تتقدم الا اذا سارت على قدميها الاثنتين : العلم والادب . هذا يهذب ذاك ، وذاك يثري هذا .

ويمكن تلخيص هدف أدب الخيال العلمي فيما يلي : « **نقل الحقيقة العلمية بامانة وصدق وبنظرة مستقبلية وان تغلفت بغلاف له تالق وبريق القصة ، وهو أيضا يعالج الافكار الاجتماعية والعلمية بشكله الصرف الخالص وهو يستفيد في ذلك من أساليب الفكر التجريبي ومن تراكيب النماذج الفرضية الخاصة بالعلم** » .

وكثيرا ما يتنبأ أديب الخيال العلمي ببعض المخترعات قبل أن تتم فعلا بمئات السنين كما حدث في قصة (٢٠ الف فرسخ تحت البحر) ، عندما تنبأ الكاتب جول فيرن باختراع الغواصة وكان هذا في عام ١٨٧٠ وحدث هذا ايضا في قصة هـ. ج. ويلز (أول رجال وصلوا للقمر) سنة ١٩٠١ عندما تنبأ باختراع سفينة فضاء تنطلق بالانسان الى سطح القمر ، كتب ويلز هذا قبل أن يحدث فعلا بأكثر من نصف قرن ، ومن يدري فربما كانت التنبؤات العلمية التي تزخر بها قصص الخيال العلمي اليوم — والتي تبدو مستحيلة بمقياس وقتنا الحاضر — قد يمكن تحقيقها في المستقبل ، فكاتب الخيال العلمي يعتبر ان الخيال الذي يسعى في ابداعه ليس خيالا وان ما يراه ليس مستحيلا ... بل هو من حقائق المستقبل .

وليس هدف كتاب الخيال العلمي التنبؤ بالمستقبل بطريقة نظرية ، بل انهم يقومون بشيء أهم من ذلك بكثير فهم يحاولون أن يبنوا لنا نماذج للمستقبل الممكن . واذا نظرنا الى كوكب الارض كسفينة فضاء هائلة تتجول في الكون خلال الزمن ، يعيش عليها بلايين البشر خلال القرون ، فان كتاب الخيال العلمي هم المستكشفون الذي يطلقون قصصهم التي تنذرنا بالصحراء الجرداء التي أمامنا او التي تبهرنا بأنباء الجبال الجميلة التي تقع وراء الافق مباشرة . ذلك انه لا يوجد مستقبل يأتي ويكون محددا من قبل وجامدا لا يلين ، فان المستقبل تبنيه شيئا فشيئا ودقيقة بدقيقة تصرفات البشر ، ومن أهداف الخيال العلمي الرئيسية هو اظهار اي نوع من المستقبل قد ينشأ من بعض أنواع التصرفات البشرية .

هل وقفت مرة على شاطىء رملي منبسط على حافة الماء ورحت ترنو الى الامـــواج الصغيرة التي تتدافع عند قدميك ؟ بعد ان تكـــون الامواج الكبيرة قد استنفدت طاقتها . ترى الامواج الصغيرة وقد اختلط بعضها بالبعض تبلل الشاطىء ، واذا كانت الشمس في الزاويـــة المناسبة لرايت بوضوح ما يطلق عليه العلماء (نماذج التداخل) ، اي عندما تتشابك الامواج الصغيرة بعضها مع البعض ، فتجتمع احيانا لتؤلف موجة اقوى ، ويلقى بعضها البعض احيانا لتكون بقعة فارغة في هذا النموذج .

ان الافكار العديدة التي تظهر في صفحات كتب ومجلات الخيـــال العلمي تؤدي عمل نماذج التداخل في عقول القراء والكتاب ، فبعض هـــذه الافكار تدعم ويضاف اليها وتقوى بالتكرار والتوسيع ، والبعض الاخر يلغى أو يفقد ميزاته او يوجد ناقصا في ناحية أو اخرى ، ومن ثم فالأكثر من جيل الان يهتم كتاب الخيال العلمي بمشاكل التلوث والحرب الذرية والانفجـــار السكاني والتكنولوجيا الشاردة وتقييد الفكر وغيرها من انواع التهديد التي تواجه البشر في المستقبل .

انه بينما تنتهي مهمة العالم عند ترجمة معلوماته وافكاره الى جداول أو رسوم بيانية فان كاتب الخيال العلمي تبدأ مهمته في نقل القصة الانسانية لهذه الافكار . ان الاساس العلمي للمستقبل الممكن لقصته هو الخلفية فقط او الوسيلة .

ان أحسن قصص الخيال العلمي ـــ التي تترك تأثيرا قويا على أجيال من القراء ـــ هي التي تدور حول الكائنات . وقد تكون هذه الكائنات مـــن البشر او من الناس الاليين أو من سكان كواكب اخرى في الكون ، ولكنهم يمثلون اناسا يشعر بهم القارىء ويشاركهم افراحهم واحزانهم واخطارهم ونجاحهم أو فشلهم النهائي .

تاريخ الخيال العلمي

كانت الكواكب والنجوم تبهر الانسان منذ فجر التاريخ وكانت تحيره أسرارها . كان يتأملها ويحلم بالوصول اليها . وقد سجل قدمـــاء المصريين على قبورهم ومعابدهم واوراق البردى رحلات الى السماء في مـــراكب الشمس وقد تكون هذه هي اول محاولات الانسان الانطلاق مـــن الارض الى الفضاء . وفي القرن الثاني الميلادي يكتب لوسيان الاغريقي اول حكاية عن السفر الى القمـــر ، خمسون من الاصدقاء ذهبوا في رحلة بالمحيط ثم هبت عليهم ريح عاتية فارتفعت السفينة بفعل اعصار رهيب حتى القمر ، وربما كانت هذه اول قصة من ادب الخيال العلمي في التاريخ .

وتمر الايام حيث كانت تنسج فيها الاساطير وتروى ، فقيرة لا اثر للعلم فيها ثم جاء كوبرنيكوس وجاليليو وكبلر ونيوتن فاثروا المعرفة الانسانية بمجموعة من النظريات أحدثت ثورة في علم الفلك . وكان للمعارف الجديدة أثرها البالغ في الفكر البشري ، وكانت أيضا محركة ومثيرة لخيال الكتاب ، فظهر فيض من ادب الخيال العلمي عن السفر في الفضاء ، ادب غني بالوعي العلمي يمتزج فيه الخيال بالمعارف الفلكية الجديدة . ففي القرن السابع عشر ، الهمت الحقائق العلمية الجديدة عالم الرياضيات الالماني (كبلر) — وهو اول من توصل الى الحساب الصحيح لمدار الكواكب — بأولى رحلات الفضاء في الادب ، وهكذا كتب قصة باللاتينية اسمها (الحلم) نشرت سنة ١٦٣٤ بعد وفاته . وبعد هذا التاريخ بأربع سنوات اصدر الاسقف البريطاني (جودوين) قصة (رجل فوق القمر) . ويمكن اعتبار هذين العملين الادبيين حجر الاساس في قصص ادب الخيال العلمي .

اما فيما يتعلق بمشكلات الاصطلاحات العلمية في هذا الوقت ، فان الامر اسهل بالنسبة للعالم الذي يكتب قصصا وهو كثيرا ما يلجأ الى الحلم كحيلة ادبية . وهكذا تبدأ الرحلة في الحلم عن طريق وسيط يتمتع بصفات خارقة . أما الاديب الذي لا يملك عادة دراية كاملة بالاصطلاحات العلمية فالامر اصعب بالنسبة له ، فهو يضطر الى اختراع تفسيرات علمية خاصة للوسائل الخيالية التي يتبعها ابطاله . فالبطل في رواية (جودوين) يحمله الاوز الى القمر اما كتاب (كبلر) فقد كان مزيجا من الخيال الادبي والمعرفة العلمية عن الفضاء . ولهذا فقد بقي مصدر الهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء .

وجاء الكاتب والشاعر الفرنسي سيرانو دي برجراك — في القرن السابع عشر أيضا — وكتب قصة (عن امبراطوريات الشمس والقمر) واخترع فيها طرقا عديدة لدفع المركبات الفضائية بما في ذلك الصواريخ التي تعمل بطاقة الشمس وهي مخترعات لا يمكن اعتبارها اكثر من مجرد خيالات رغم ظهورها بمظهر التنبؤ . وفي القرن التاسع عشر كتب المؤلف الفرنسي الشهير جول فيرن عدة روايات من الخيال العلمي من بينها (من الارض الى القمر) عام ١٨٦٥ والتي تعتبر رسوما تخطيطية اولية لمشروع كامل للسفر الى الفضاء . ومن المصادفات الغريبة أن المكان الذي اقترحه فيرن لاطلاق ابطاله الى القمر ، لا يبعد الا مسافة قصيرة من قاعدة كيب كنيدي التي اطلق منها اول رواد هبطوا فوق القمر في عام ١٩٦٩ . وكتب فيرن أيضا (خمسة ايام في بالون) عام ١٨٦٣ ، و (رحلة الى مركز الارض) عام ١٨٦٤ .

ويجيء أديب عملاق آخر هو هـ. ج. ويلز ليكتب عدة روايات شهيرة منها (آلة الزمن) عام ١٨٩٥ ، و (جزيرة الدكتور مورو) عام ١٨٩٦ ، و (الرجل الخفي) عام ١٨٩٧ ، و (حرب الكواكب) عام ١٨٩٨ وهذه الاخيرة تتعلق بغزو اهل المريخ للكرة الارضية .

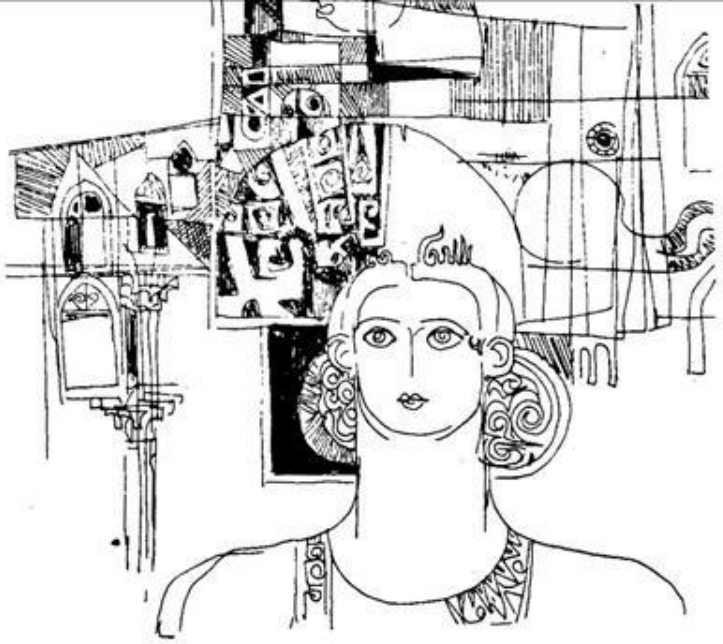
ويمكن القول ان هذين الكاتبين (فيرن وويلز) يعتبران رائدي قصص الخيال العلمي في العصر الحديث ، وان اعمالهما هي التي أرست حجر الاساس لكل قصص الفضاء التي جاءت بعدهما . ولكن هناك اختلافا في طريقة العرض بين الكاتبين ، فجول فيرن لا يكتفي بشرح طريقة الوصول الى الفضاء ، بل يبين ما يعنيه هذا العمل كنتيجة لتضافر الجهود الشخصية والمادية في مجتمع صناعي ، اما ويلز فلا يهتم بمثل هذه الامور بل يؤكد فكرة ان القمر ليس ارضا في ثوب آخر ، وليس عالم الاحلام الوردية وانما هو عالم غريب بكل ما في هذه الكلمة من معنى .

ويأتي منتصف القرن العشرين الذي يعتبر بحق العصر الذهبي لادب الخيال العلمي ، ويظهر فيه كتاب كبار مثل راي براد بوري (فهرنهيت ٤٥١) عام ١٩٥٣ ، واسحق ازيموف (كهوف من الصلب) عام ١٩٥٤ ، وآرثر كلارك (المدينة والنجوم) عام ١٩٥٦ ، وكيرت فونجوت (صفارات تيتان) عام ١٩٥٩ ، وفان فوجت (الرجل المجنح) عام ١٩٦٦ ، وبريان أولدس (أوبرا الفضاء) عام ١٩٧٤ ، ولاري نيفن (الجحيم) عام ١٩٧٦ . ويؤكد هؤلاء الكتاب اننا نقف اليوم على الحد الفاصل بين عصرين عظيمين للفترة الانسانية في تاريخ الحياة على الارض ، العصر الذي ظل فيه الانسان سجينا على كوكب الارض مستسلما لقبضتها والعصر الذي يشق فيه الانسان طريقه الى الفضاء ، يتطلع لغزو الكون .

اننا نعيش في عصر أدب الخيال العلمي ، وسيشهد المستقبل القريب المزيد من الاهتمام بهذا النوع الجديد المتطور من الادب طالما بقي الانسان متطلعا في أمل الى الغد المشرق .

رؤوف وصفي

ARCHIVE



أغنيات لوجهها الجميل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: عزت الطيري

(١)

من أي الاشياء تجيئين
يا وجها قمريا يشرب من سمرته النهر الصوفي
عصير العشق
ياخذ من ومض العينين الطيبتين ،
الوادعتين الالهام

لسفر الايام ، وسفر الاشهر والاعوام
وسفر قرون
من أي الاشيـــاء تهلين
يا وجها اسطوريا يحملني من ليل الاحزان
الى مدن الدهشة والالوان ،
يا وجها يعرف كيف يسيطر ، كيف يدمر
كيف يهيمن ، كيف يشق القلب كسكين الحلوى
ويغامر ويقامر ، يسرى في شريان الاوردة
وفي أوردة الشريان ، يسافر بين كريات الدم
البيضاء الحمراء ويغرس في كل خلاياي
بيارقه الخضراء
فيلتئم القلب المشقوق ويبتسم ،
يغني كل مواويل الاطفال السهرانين
بأجران القمح وأجران التفاح
وأجران التين !
من الاشياء تجيئين !!

(٢)

أحبـــــك
وكنت انتظرتك دهرا طويلا
زمانا من الحلم بالمستحيلات في امسيات الخريف
وكنت احبك صيفا وطيفا وظلا وريف
ونهرا يذيب خطاياي في شمسه القدسية
واكتب اسمك فوق كراريسي المدرسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفوق جدار « الفصول »

وفوق الحقيبه

واسمع صوتك في اغنيات العذارى

وفي حفلات الزفاف

وفي جلسات « الخطوبه »

واشتاق عينيك تهمس لي بالاماني الرطيبة

وتهطل أمطار حبك ، تنبت في جدب عمري الحشائش

تملأه بالهوى والخصوبه

فتاتين وعـــــدا

وتاتين ســـعدا ووردا

يداهمني وجهك الطفل والحقل والدار والامنيات

تراقصني الخيل والامسيات

أحبـــك !!

أحسن بانا امتزجنا .. كما امتزج النهر بالبحر

والماء بالخمر

فمدي اليدين .. خذي من ترانيم ليلى التي

عتقتها الجراح

خذي .. اسمعي القلب أغنية الزمن المستباح

(٣)

لك الريح ان نامت النار ــ نار التشوق ــ

تحت الرمـــــاد

لك الوصل ان طال ليل البعـــاد

لك القلب ماوى .. اذا غاصت المدن الساحليه ...

ضاعت ملامح كل البلاد

لك الحب زاد

لك الشعر والاغنيات وكل الاساطير

كل الحكايـــا

لاني اصطفيتك من بين كل النســـاء

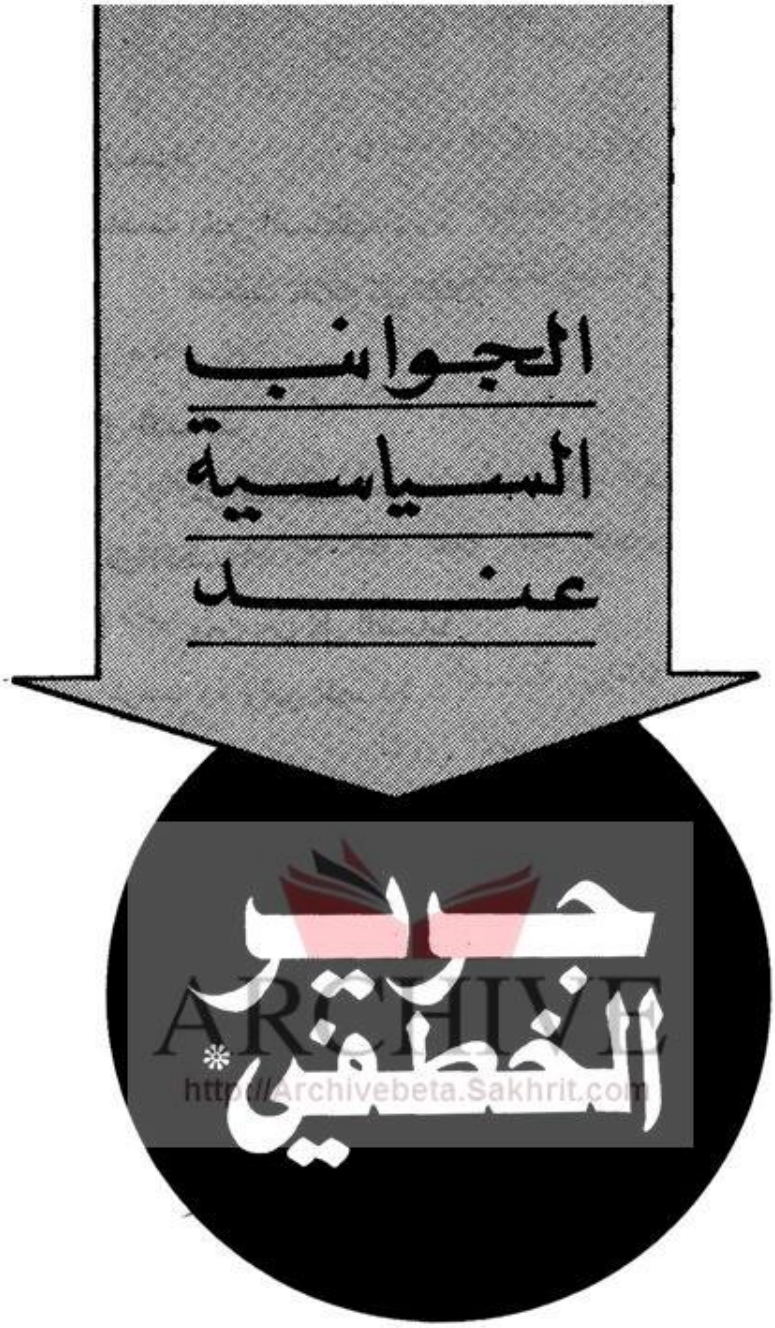
ومن بين كل الصبايا

لانك غير النساء اللواتي عرفت .. وغير الصبايا

عزت الطيري
ـ اسيوط ـ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيرا ما تتوقف صلة الشاعر في عصر جرير بالحاكم على مدى صلة قبيلته به ، من تأييد أو معارضة ، بسبب الروح العصبية القائمة . وربما يخرج بعض الشعراء عن ذلك فيتقرب في وقت ابتعاد قومه ، بمعنى أن الشاعر يميل مع القوة اينما كانت ليحمي نفسه من الهلاك بالموت أو الفقر .

---

* هذا الموضوع جزء من بحث طويل

بقلم

عبد السلام عبد الله العبد السلام

وجرير كأي شاعر تبع قومه ، فعندما مال بنو يربوع مع ابن الزبير كان معهم ، وحين مالت قيس مع ابن الزبير ايضا ايدهم باعتبار قومه من حلفائهم ، ولما انتهى امر ابن الزبير وتسلم بنو امية الخلافة انقلب في هواهم واصبح احد مشيعيهم . ووقف من خصومهم المعارضين لهم موقف المناهض ، اما الذين لا خطر منهم على سياسة بني امية فقد كان لينا معهم . وقد دلنا شعره على جوانب اتجاهاته السياسية في مظاهر واضحة .

مظاهر زبيريته :

لقد كان جرير زبيري الهوى في الفترة الاولى من حياته ، وتبدو زبيريته من هذه الامور :

أولا : اتصاله بنائب والي ابن الزبير على البصرة :

اذ توافقت الاسباب الحياتية ان يعيش جرير في زمن وجود الزبير ابن العوام ، وابنه عبد الله ومطالبة الاخير بالخلافة حتى واتته الفرصة بموت يزيد بن معاوية في الوصول اليها ، بمبايعة البصرة والكوفة ومصر له ، ما عدا الشام ، فجعل اخاه مصعبا واليا على العراق ، فاستقر مصعب في الكوفة ، وجعل ـ الحارث بن عبد الله المخزومي ـ الملقب « بالقباع » نائبا له على البصرة وذلك سنة ٦٤هـ (١) وظل القباع نائبا عليها حينا يقر على نيابتها وحينا يعزل ، حتى قتل عبد الملك بن مروان مصعبا سنة ٧١ هـ (٢) .

وفي اثناء نيابة القباع عن مصعب على البصرة ، رحل جرير الى البصرة واقام فيها . ويظهر ان اقامته كانت طويلة حيث ابتنى له دارا فيها ، وكذلك

فعل الفرزدق ، وجرت بينهما المهاجاة ، فلما سمع القباع عن تهاجيهما جرير في المربد والفرزدق في المقبرة امر صاحب شرطته عباد بن الحصين بهدم داريهما ، فيهدمهما ويطلبهما وفي ذلك قال جرير :

أحارث خذ من شئت منا ومنهم
ودعنا نقيس مجدا تعد فواضله
فما في كتاب الله تهديم دارنا
بتهديم ماخور خبيث مداخله (٣)

كما هدم دار الفرزدق مرة ثانية لشيء بلغه عنه فقال :

أحارث داري مرتين هدمتها
وانت ابن أخت لا تخاف غوائله (٤)

ولما طلبهما هرب الفرزدق ، وقبض على جرير وسجن مع النوار بنت اعين زوج الفرزدق وصفدا في الحديد فقال جرير :

أبا خالد أبليت حزما وسؤددا
وكل امرىء مثنى عليه بما يبلى
أبا خالد لا تشمتن أعاديا
يسودون لو زلت بمهلكة نعلي (٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيا : مناصرة قومه لابن الزبير :

لقد ناصرت بنو يربوع قوم جرير ابن الزبير منذ موت يزيد بن معاوية ، اذ غلب على البصرة سلمة بن ذؤيب الرياحي اليربوعي ، ومنه تسلمها والي ابن الزبير . وعلى المدينة الاسود بن نعيم اليربوعي لابن الزبير ايضا ، (٦) كما قاتلت يربوع في صف مصعب بن الزبير . وكذلك كان هوى قيس عيلان مع ابن الزبير منذ ان نشبت موقعة مرج راهط بين الضحاك القيسي قائد جيش عبد الله بن الزبير ومروان بن الحكم (٧) ، ويربوع حلفاء قيس اشتركوا معهم في بعض حروبهم .

ثالثا : فخر جرير بيربوع وقيس :

افتخر جرير كثيرا بجهود يربوع وقيس ، ومساعدتهم لابن الزبير في حروبه كقوله :

عـــن المنـــبر الشرقـــي ذادت رماحنـــــا
وعن حرمـــــة الاركـــان يرمى حطيمها (٨)

المنبر الشرقي بالبصرة دافع عنه سلمة الرياحي يوم الفتنة ، ومنع الحطيم حين حاصر اهل الشام ابن الزبير فأخذ ينادي من ينصر اللـــه مـــن ينصر الكعبة !! فجاءه الخوارج والمرجئة والشيعة ، وكل ذي راي ، ومعظم الخوارج من بني تميم قاتلوا مع ابن الزبـــير حتى مات يزيد فانصرف اهل الشام (٩) .

ويذكره في احدى روايات البيت الثاني من قولـــه :

هـــلا ســـالت بنـــي تمـــيم اينـــا
يحمـــي الذمـــار ويستجـــار فيمنـــع
مـــن كـــان يســـتلب الجبـــابر تاجـــهم
ويضـــر اذ رفـــع الحـــديث وينفـــع (١٠)

الرواية « من كان يستلب المنابر اهلها » يعني منابر غلبت عليهـــا يربوع منها منبر المدينة ، ومنبر البصرة ، وقتل والي عبيد الله بن زيـــاد حين وفاة يزيد بن معاوية (١١) .

اما قيس فيفاخر بهم قائلا مخاطبا الفرزدق :

الا انمـــا قيـــس نجـــوم مضـــيئة
يشـــق دجـــى الظلمـــاء بالليـــل نورهـــا
تعـــد لقيـــس مـــن قـــديم فعـــالهم
بيـــوت اواسيهـــا طـــوال وسورهـــا
فـــوارس قيـــس يمنعـــون حمـــاهم
وفيهم جبـــال العـــز صعب وعورهـــا
وقيـــس هـــم قيـــس الاعنـــة والقنـــا
وقيـــس حمـــاة الخيـــل تدمى نحورهـــا
سليـــم وذبيـــان وعبـــس وعامـــر
حصـــون الـــى عـــز طـــوال عمورهـــا
الم تـــر قيســـا لا يـــرام لهـــا حمـــى
ويقضي بســـلطان عليـــك اميرهـــا (١٢)

رابعـــا : رثاؤه قتلى يربوع :

ومن مظاهر زبيريته ، رثاؤه القتلى من يربوع ممن اشتركوا فـــي حروب ابن الزبير مباهيا بهم ، فهذا الاسود بن نعيم قد خلص المدينة لابن

الزبير حدث ان وقع فريسة لاسد مع رجلين من اصحابه ، فاستغاث بهما ، فلم يغيثاه فأكله ، فرثاه جرير واشاد ببسالته :

الا يا لقوم ما أجنت ضريحة
بميسان يحثى ترابها فوق أسودا
اذا لف عنه من يدي حطيمة
وابدى ذراعي باسل قد تخددا
نتمه القروم الصيد من آل جعفر
وأورث مجدا في رياح وسؤددا (١٣)

وكذلك رثى يحيى بن مبشر احد بني ثعلبة من يربوع قتل في مقتل مصعب :

صلى الاله عليك يا ابن مبشر
أنى قتلت بملتقى الاجناد
ماوى الجياع اذا السنون تتابعت
وفتى الطعان عشية العصواد
والخيل ساطعة الغبار كانهم
أجم يحرق أو رعيل جراد
ثبت الطعان اذا الكماة أذلها
عرق المتون يجلن بالالباد (١٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خامسا : ترديده ذكر الزبير :

تردد اسم الزبير في شعر جرير وذلك انه لما انصرف الزبير بن العوام من وقعة الجمل يريد المدينة ، جاء رجل الى الاحنف بن قيس فقال له : « هذا الزبير بن العوام مر آنفا ، فقال : ما أصنع به ، جمع بين فئتين من المسلمين عظيمتين فقتل بعضهم بعضا ثم لحق بقومه ، فاستجار النمر بن الزمام المجاشعي فنهض عمرو بن جرموز — وفضالة بن حابس ، ونقيع بن كعب بن عمير السعديون ، فاتبعوا الزبير فلحقوه بوادي السباع فكر عليهم الزبير حين رآهم فانهزموا ، ولحق ابن جرموز بالزبير فقال : انشدك الله يا ابا عبد الله ، فكف عنه وسايره ولكنه غافل الزبير فطعنه فقال الزبير : ما له قاتله الله يذكر بالله وينساه ، ومات الزبير فرجع ابن جرموز الى علي فأخبره ان قاتل الزبير بالباب ، فقال : بشروا قاتل ابن صفية بالنار ، وكان ابن جرموز اخذ سيف الزبير فأخذه علي وقال : سيف طالما فرج الغماء عن وجه رسول الله (ص) . (١٥)

وهذه الحادثة كررها في شعره اثناء هجائه للفرزدق عدة مرات حوالي ثلاثين مرة من اجل ان يشنع بالفرزدق باعتباره من بني مجاشع اصحاب المذمة بالغدر وخفر ذمام الجار ، ولكن تكراره لها مع ملاحظة هدفه العام يدل على زبيريته ومدى ميله اليه ، فيهول المصيبة في قوله :

لما أتى خبر الزبير تواضعت
سور المدينة والجبال الخشع (١٦)

ويتأسى ويتلهف عليه ، ويزعم أن نوح الحمامة يذكره به وقريش تتساءل متعجبة من فظاعة خذلان مجاشع وذلهم لجارهم :

اني تذكرني الزبير حمامة
تدعو بمجمع نخلتين هديلا
قالت قريش ما اذل مجاشعا
جارا وأكرم ذا القتيل قتيلا
لو كان يعلم غدر آل مجاشع
نقل الرحال فاسرع التحويلا
يا لهف نفسي اذ يغرك حبلهم
هلا اتخذت على القيون كفيلا
أفبعد متركهم خليل محمد
ترجو القيون مع الرسول سبيلا (١٧)

ثم يخاطبه :

لو كنت حين غررت بين بيوتنا
لسمعت من صوت الحديد صهيلا (١٨)

فيشدد النكير على خذل مجاشع له .

اما ابنه عبد الله فلم يؤثر له مدح فيه ، غير ما سمع عن بلال بن جرير ويقال : ان بلالا لم يلحق بابن الزبير الا أن يكون مدحه ميتا :

مد الزبير عليك اذ يبني العلا
كتفيه حتى نالتا العيوقا
ولو أن عبد الله فاخر من ترى
فات البرية عزة وسموقا
قرم اذا ما كان يوم نفوره
جمع الزبير عليك والصديقا
لو شئت ما فاتوك اذ جاريتهم
ولكنت بالسبق المبر حقيقا
لكن اتيت مصليا برا بهم
ولقد ترى وترى لديك طريقا (١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكنه افتخر بمساعدة قومه لـــه في حروبه ، ثم هجاه لمـــا انقلب في هوى بني امية . ويلاحظ في هجائه لـــه لين شعور نحوه ، وكأنه ارغم على ذمه ، وذلك لعـــدم الهجوم عليه كثيرا في مدحه الخلفاء ، وعدم مباشرتـــه القـــدح بألفاظه الصريحة وانمـــا عن طريق التعريض ، كقوله يخاطب عبد الملك بأنـــه قتله وغلبه على ما استولى عليه :

ابحـــت حـــمى تهـــامة بعـــد نجـــد
ومـــا شـــيء حميـــت بمســـتباح (٢٠)

ولم يلقبه بالظالم او المنافق وغيرها من الفاظ التشنيع وانما وصفه بالملحد ، ومعناه المخـــالف ، او بمعنى الملحد في الدين ، او الخارج عن طاعة الامام :

دعـــــوت الملحـــــدين أبـــا خبيـــب
جماحـــا هـــل شفيت من الجمـــاح (٢١)

وقال عنه : المكـــذوب :

رأيـــت قـــــروم الملـــــك ساميـــــة
طـــاح الخبيان والمكـــذوب مكـــذوب (٢٢)

فلا يرى فيه الغضبة الجريرية القاسية ، التي ترى في موقفه مـــن آل المهلب يقسو عليهم ويقول عنهم : انهم فرطوا في دينهم ـــ وقد جذ الله دابرهم لما أطاعوا مضلهم يزيد في الابيات التالية :

آل المهـــلب فـــــرطوا فـــي دينهـــم
فطغـــوا كمـــا فعلت ثمـــود فبـــادوا (٢٣)

★★★

آل المهـــلب جـــذ اللـــه دابرهـــم
أضحـــوا رمـــادا فـــلا اصـــل ولا طـــرف
ما نالـــت الازد مـــــن دعـــــوى مضـــلهم
الا المعـــاصم والاعنـــــاق تختطـــف (٢٤)

ويسمي فتنة يزيد بن المهلب بنيران النفاق في مخاطبته لهلال بن أحوز قائد جيش الخليفة في القضاء عليهم :

وأطفـــــات نـــيران النفـــــاق وأهلـــه
وقد حاولـــوا فـــي فتنة ان تســـعرا (٢٥)

سادسا : ابعاد بني امية لـــه :

وكان بسبب هذه المظاهر ان ابعد بنو امية جريرا عنهم في اول امره ، وابعادهم له نفسه دلالة اكيدة على زبيريته ، بدأ ذلك من بشر بن مروان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والي العراق ــ بعد ابن الزبير ــ لم يقرب جريرا اليه ، بل دفع الشعراء بالرشوة الى هجائه ، واغرى الراعي النميري على هجائه ، مع ان جريرا من مداحي قيس قبيلة الراعي ، مما حدا بجرير الى هجو نمير قوم الراعي . ولعله يهدف الى اغضاب قيس على جرير ، ولكن شيئا من هذا لم يحدث مع الهجاء المر لنمير . ثم تقريبه الفرزدق خصمه الانكى .

ومن بعد بشر نرى عبد الملك لا يقل عنه جفوة لجرير لامتناعه عن مقابلته وقبول اماديحه ، ومحاولته اقصاءه ، الا ان اصرار جرير وذكاءه استطاع ان يفتح الجانب الضيق من قلب عبد الملك في اول مقابلة حتى اخذت الايام تفتحه شيئا فشيئا ، رغم ما رآه من الاعراض وتفضيل الاخطل عليه في مجالسه .

وبعده الوليد يعرض عنه ويفضل عليه عدي بن الرقاع الشاعر الشامي الاقل منه مكانة في الشعر . فلولا حاجتهم الى مثل صوته المدوي للاشادة بسياستهم لما قربوه وفتحوا له مجالسهم ، ومنحوه الجواري والاعطيات السنية ، لا سيما وانه من عشيرة لا شأن لها في الحياة الاجتماعية ، ومن قوم عرفوا بتقلب الولاء ، فليس من قوم ذوي مكانة عالية وشأن رفيع حتى يداري ويستقطب ويشفق عليه الى حد بالغ الاهمية .

وهكذا نرى ان جريرا ظاهر ابن الزبير وان لم يتصل به لا ايمانا بما يدعو اليه ، ويطمح لتحقيقه ، او طمعا في عطائه لكونه لا يعطي الشعراء ، ولان جريرا لم يسع للقائه وانما لان قومه وحلفاءهم شايعوه لا غير .

اما صلته بيزيد بن معاوية ــ قبل ابن الزبير ــ فيما يروى عنه نفسه فلم يؤثر له ما يؤيده ، كما لم يذكر له مدح فيه اطلاقا ، ولا ذكر في شعره في اي مقام ، لذا فصلته الحقة ببني امية تبدأ منذ اتصاله بالحكم الثقفي والحجاج وعبد الملك .

امويته : **

بعد ان انتهى امر ابن الزبير وخلافته في العراق والحجاز بقتله وصلبه الزم منطق الحوادث ، ودافع الحاجة المادية ، جريرا بالشخوص الى بني امية من اقرب طريق امامه لما يسمعه عنهم من استرضاء الشعراء واغراقهم بالاموال وحب بني امية الادبي والسياسي للشعر وتقريب قبيلة

** لامويته موضوع خاص .

قيس بجعل الحجاج ابن احد فروعها واليا على العراق ، كل ذلك كان عاملا في اتصال جرير بهم ، وخطبه ودهم . فاتصل بأمرائهم وخلفائهم وقوادهم . فخلص لهم خلوصا تاما ، فأغدقوا عليه نعمتهم الفياضة ، حتى لهج لسانه بشكرهم اذ حببوا اليه الحياة :

تزيدون الحياة الى حبا
وذكر من حبائكم حميد (٢٦)

ويعلن ولاءه بأنه اصبح منهم وهواه فيهم :

وريشي منكم وهواي فيكم
وان كانت زيارتكم لماما (٢٧)

ويؤكد مشايعته لهم :

لكم عندي مشايعة وشكر
الى مدح يراح له النشيد (٢٨)

كما يؤكد أن تاييدهم والاخلاص لهم ليس منه وحده ، بل من قبيلته تميم كلها ، فقد تابوا عن مناصرة اعدائهم وهم دائما يجددون ولاءهم :

لا تجفون بني تميم أنهم
تابوا النصوح وراجعوا حسن الهدى (٢٩)

واخذ يمدحهم ويعظم شأنهم ويبين ما لهم من خطر واثر في الحياة السياسية والدينية والدنيوية ويبين نظريتهم في الخلافة ومدى حقهم فيها .

كذلك يتعرض لخصومهم كابن الزبير وابن المهلب والطامعين في الخلافة كخالد بن يزيد بن معاوية ، وعمرو بن سعيد بن العاص وغيرهم ، فيقول عن بعضهم انهم ملحدون وظالمون فرطوا في دينهم فاستحقوا ما نالهم من جزاء .

ولم يقصر مدحه للخلفاء بل مدح الولاة ودافع عن سياستهم كالحجاج دافع عن شدته ، وبطشه بالخارجين على الخلافة ومحاربته الفساد .

بهذا الاسلوب افصح عن امويته ، فكان صحيفتهم يوضح ما ينتوون عمله ، ويعرض مآثرهم وامجادهم في مرآة صافية وينشر مبادئهم على الناس في المجالس والاسواق فتنقلها الرواة بين البوادي والحواضر .

الحركات السياسية :

ما انفكت الحركات السياسية المناهضة لبني امية تقوم بين الحين والاخر ، ولكن قوة الامويين وشدة قبضتهم وحنكة سياسة ولاتهم وقوادهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قضت على بعضهم واخفتت صوت الاخر . والحركات كلها تحاول الوصول الى الخلافة بأي وسيلة وتختلف بين بعضها في القوة والضعف ، مثل ابن الزبير والشيعة والخوارج ، وثورات الامراء ، والعباسيين ، والشعوبيين.

فابن الزبير ناصره جرير مع قومه حتى انتهى امره .

اما الشيعة فلم يرد ذكر لعلي رضي الله عنه او احد ابنائه الا شذرا ، ولكن يبدو انه راض عليه وعلى اتباعه (٣٠) . والمعروف أن تميما حاربت معه تارة وضده اخرى . وكل ما ورد اشارة الى منع عمر بن عبد العزيز شتم علي على المنابر ، وان كانت في الاساس تمجيد لعمر نفسه . كذلك يفتخر على عدي بن الرقاع ان معقل الرياحي من تميم كان على شرطة علي وانه حارب الخوارج :

منا فتى الفتيان والجود معقل

ومنا الذي لاقى بدجلة معقلا (٣١)

اما الخوارج وثورات ابن الاشعث وابن المهلب وابن قتيبة فقد تناولهم باعتبارهم من خصوم الخلافة والخارجين عليها .

والعباسيون لم يتعرض لهم بسب او غيره سوى ذكره لجدهم هاشم بأنه احد جبلي قريش مع عبد شمس ، ويصفه بهاشم الصيد ، ويذكر ما يمتاز به ابناء العباس من الطول وانه يرضى بهم في هذه الرواية :

تعالوا ففاتونا ففي الحكم مقنع

الى الغر من أهل البطاح الاكارم

فاني لارضى عبد شمس وما قضت

وأرضى الطوال البيض من ال هاشم

الطوال : علي بن عبدالله بن العباس بن عبد المطلب (٣٢) .

وموقفه من الشعوبيين فقد كان حياديا ولعله استقى حياده من تسامحه ، وكونهم لا خطر منهم على الخلافة ، بالقياس اليهم في العصر العباسي . وان قيامها كان تأييدا لمبدأ المساواة في الاسلام بين المسلمين من عرب وفرس (٣٣) . ثم لاشتراكهم في الحروب ضد المهالبة (٣٤) .

وبهذه المواقف من الحركات السياسية ، ومن ابن الزبير ، يتحدد القول بأن جريرا لم يدخل المجرى السياسي في عصره الا بعد اتصاله ببني امية ، واشادته بسياستهم ونذوده عنهم اعداءهم كما تتحدد جوانب اهوائه السياسية كما يفصح عنها شعره وتذكرها اخباره .

عبد السلام عبد الله العبد السلام

الاحساء ــ السعودية

المراجـــع :

١ ــ البدايــة والنهــاية ٢٤٩/٨

٢ ــ البدايــة والنهايــة ٣١٦/٨

٣ ــ ديــوان جرير ــ محمد الصاوي ــ ٤٨٥

٤ ــ أبو عبيدة ــ نقائض جرير والفــرزدق ــ ٦٨٣/٢

٥ ــ ابو عبيدة ــ نقائض جرير والفــرزدق ــ ١٦٧/١

٦ ــ أبو عبيدة ــ نقائض جرير والفــرزدق ــ ١١٨/١

٧ ــ المسعودي ــ مروج الذهب ــ ٩٥/٣

٨ ــ ديــوان جرير ــ الصاوي ــ ٥٤٨

٩ ــ نقائض جرير والفـــــرزدق ١١٨/١

١٠ ــ ديــوان جرير ــ الصاوي ــ ٣٤٦

١١ ــ نقائض جرير والفــرزدق ٩٧١/٢

١٢ ــ ديــوان جرير ــ الصاوي ــ ٢٦٧

١٣ ــ ديوان جرير ــ نعمان محمد أمين طه ٦٩٥/٢

تخدد : ذهب لحمه ، حطيمة : دروع منسوبة الى رجل من اليمن اسمه حطيمة بن محــارب .

١٤ ــ ديوان جرير ــ نعمان طه ــ ٤٤١

١٥ ــ نقائض جرير والفــرزدق ــ ٨٠/١

١٦ ــ ديـــوان جرير ــ الصاوي ــ ٣٤٥

١٧ و ١٨ ــ ديــوان جرير ــ الصاوي ــ ٤٥٥/٤٥٤

١٩ ــ ابن كثير ــ الكامل في اللغة والادب ــ ١٣٤/٢

٢٠ ، ٢١ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٩٩

٢٢ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٣٥

٢٣ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٢١٩

٢٤ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٣٩١/٣٩٠

٢٥ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٢٤١

٢٦ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ١٤٨

٢٧ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٥٠٦

٢٨ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ١٤٩

٢٩ ــ ديوان جرير ــ الصاوي ــ ٥

٣٠ ــ محمد البهي العطار ــ جرير وشعره ــ مخطوط ــ ٢٦

٣١ ــ ديوان جرير ــ نعمــان طه ــ ٥٠٥/١

٣٢ ــ الكــامل في اللغــة والادب ٥٥/١

٣٣ ــ جميل سلطــان ــ جرير ــ ١١٩

٣٤ ــ ديوان جرير ــ نعمان طه ــ ٤٧٣/١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة مترجمة

دموع عاصية

بقلم : مارشال ن. ليفين

ترجمة : اسماء محمود الحبيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يعتبر الاخرون عدم مقدرتي على البكاء في موقف عصيب مثل هذا ،امرا في غاية الغرابة . كنت اتوقع ذلك ، بل اتلهف للبكاء . لا ادري لماذا لم تسقط دمعة واحدة مني . ربما لان كل شيء حدث بهدوء تام وسرعة فائقة . استندت بظهري على الوسائد عندما فتح الباب ووقف والدي عند مدخل الغرفة ، شاحب الوجه ، وقد احالت العتمة المتراوحة للغرفة شحوب وجهه الى اخضرار بينما انتفخت عيناه واحمرت الاجفان .

دخل الغرفة يمشي على اطراف اصابعه وكأنما يخشى ايقاظ شخص نائم . استطعت بصعوبة انتزاع صوته الخفيض وهو يقول : لقد ماتت والدتك ، لقد ماتت والدتك . هذا كل شيء . نظرت اليه ، عانقتني نظراته ... فأطرقت براسي ارضا وانا اقول نعم ... وكأنني على علم بما سيحدث لها .. رغم انها لم تمرض الا منذ أيام ثلاثةفقط . تسمرت اقدام ابي في منتصف الغرفة ساهما وكأنه لوحة زيتية تعلوها عتمة متفاوتة

الضياء . كنت اسمع عبارة واحدة تلفظها حنجرته رغم تيبس شفاهه وجمودها .. لقد ماتت والدتك .. لقد ماتت والدتك .. ثم تلاشى الصوت من مخيلتي ، تطلعت الى قامته المنتصبة وسط الغرفة لافاجأ من جديد بتدفق العبارة منهمرة نحوي عبر الشفاه المطبقة باصرار .. لقد ماتت والدتك، لقد ماتت والدتك .

انفرجت تلك الشفاه اخيرا عن اهة عميقة احسست معها كأن قلبه قد انتزع من مكانه . كان الوضع اشبه بانفجار « بالونة » ممتلئة بعد ان مسها دبوس عابر ، تلك اللعبة التي الفت القيام بها مع والدي .

لكن موت والدتي حقيقة لا مناص من تقبلها ، هذا ما افشته معالم ابي بوقفته المتألمة عند منتصف الغرفة ذات العقبة التدريجية ، وقد نفرت بضع شعيرات من صدر ابي ثائرة عبر عروة الزر في قميصه ... ثمة شيء في صدري يختلج اريد قوله ، لكن ذهني متعب وغشاوة الارهاق تبلد افكاري فتعجز دقائقه عن تشكيل الحروف المنشودة . مسحتني نظرات ابي بحنو . جلست على فراشي الصغير متصلبا ، وجفاف في عيني يتفاقم ، كنت اود لو انثالت الدموع بحرقة من عيني في وضع مثل هذا ، ربما يتوقع والدي مني البكاء .. رحت احث ذهني محاولا حصره بفكرة حزينة ، بصورة مؤلمة عل هذا يكسر لوح الجليد في اعماقي وابكي . استرجعت في ذهني اصوات عجلات العربات الكبيرة تمر مسرعة على اسفلت الشارع ، والابواق المتوالية ، ثم كرة بوبي السوداء تتدحرج بفرح على اسفلت الشارع المتعب ..، وبوبي الصغير يركض وراءها بخطى مرحة غير عابىء بصوت العجلات الراكضة خلفه ... ارتفع صرير العجلات بقوة وقد تلاشى نصف جسد بوبي الصغير تحتها كتلة لحمية ممتزجة بدمائه الحمراء .. ولم يبك بوبي الصغير . صرخت النسوة وتدافع الرجال يحملون نصف طفل .. وهكذا رحل اخي . عادت من جديد صورة والديّ وقد تسربلا بائواب الحداد يوم الاحد .. واقفين وسط الرجال الذين التفوا حول الصندوق الابيض .. احاطت ذراع ابي كتف امي التي اهتزت بعنف ، وعلمت من تلك الارتعاشة انها تبكي ... وهذه الفكرة وحدها ملأتني حزنا دافقا في الاعماق لكنني تذكرت ان امي قد ماتت ولن تبكي ابدا .

اعتدنا في ايام الاحاد ، التجول في السيارة ، متنعمين بقيادة والدي الهادئة ، كنت اطل برأسي من النافذة ، تاركا النسيم يعبث بشعري ويدفعه الى الخلف . وعندما نصل الى الجسر الاصفر قاطعين الشوارع الهابطة كان بامكاني رؤية السيارات الاخرى تمر من فوقنا عابرة الشوارع المعلقة .

ـ بابا ، ارجوك قدنا عبر المروج.
ـ حسنا يا صغيري ، ولكننـــا سنتأخر عن موعد الغداء ؟
ـ لن تهتم ماما كثيرا ، الوقت ربيع، وانت تعلم ماتعنيه هذه الكلمة .
ـ اظن هذا ، الم يكن الشهـــر الرابع ، حينما خدعتني بهذه اللعبة.
ـ كلا ، كنا في أيار ، وكنت سعيدا بذلك .
ـ أحقا . اتعلم ماذا كنت سافعل لولا انشغالي بقيادة السيارة ؟
ـ ما الذي جعلك تظن انني ساسمح لك بذلك !
ـ اعتقد ان باستطاعتي تقبيـل زوجتي متى شئت .
ثم ضحك والدي .. وعلت قرقرة معدته الجائعة ، وقفز المقعد مهتـزا صعودا ونزولا بشكل متناغم واهتزاز عجلات السيارة الماضية وسط ذلك الشارع المترب ، والكل غارق فـي ضحك متواصل دون ان نلحظ الحقول الخضر والازاهـير الرائعة التي كنت قد طلبت من والدي باصرار المرور بها
كانت الجدة تنتظرنا عند الباب ، انحنت تعتصرني بـــين ذراعيها ، وشعرت برخاوة جلدها ونعومتهـــا انذاك . كدت اضحك بداخلي متلذذا بنعومة ملمس جلدها المتغضن ثم ذلك الشعر الرصاصي مثل بطانية بوبـي الصغير والموجودة في غرفته التي لم يعد يستخدمها احد منذ رحيله ، وقـد ذكرت هذه العبارة امام والدتي ،التي انسحبت الى داخل الغرفة دامعـــة العين . اما ابي فقد حملني على كتفه وراح يلاعبني لعبة الحصان ... في الوقت الذي كانت نظرات جدتـــي تلاحقني ولا ادري لماذا كنت اتنسـم رائحة « الكعك » تنبعث من جلدهـا فاتضور جوعا .

قطع والدي الغرفة متجها نحـــو السرير .. ثم اتخذ مجلسه قربـي . احتضن يدي بين كفيـه قائلا بصوت مرتعش .. « لقد رحلت الماما بعيدا» افتقدت بذلك الصوت نبرته المعتادة وجرسه الاليف وكأنني اسمع شخصا غريبا وليس بأبي يتفوه هذه الجملة.
« اتراها رحلت كما فعل بوبي ؟ » سألته . حدق بوجهي طويلا قبل ان يرتفع ذلك الصوت الغريب الـــذي افتقد فيه صوت ابي وهو يقول ... « انها رحلت بـــذات الطريق . » وشعرت بالعزاء يعتريني فقلت :« ان بوبي الصغير لن يكون وحيدا بعـد الان » . لم يتفوه ابي بأي حرف .تابع جلسته بجانبي على طرف السرير ويدي بين يديه يضغط عليهما بلطف بـــين لحظة واخرى ، محدقا في فسحة من الارض بين فردتي نعاليه المتباعدتين قليلا .
ـ « تومي ، تومي استيقظ ايهـا الكسول ، يالك من محب للنوم » .
ـ « هل حضر بابا نويل ، هـــل حضر بابا نويل ؟ » .
ـ « اجل لقد حضر . هيا انهض دون جلبة ، لدينا مفاجأة لوالدك . »
كان والدي مستغرقـا في النوم ، تسللنا بهدوء ، فامتصت الغرفـــة

خطواتنا . وضعنا علبتين على معدة البابا بخفة ، فاذا به يحتضن كفينا وهو يمسكنا متلبسين بالجرم ، وتنهال الضحكات الصافية من فمه ندية رقيقة ساخرا منا اذ انطلت علينا حيلة التظاهر بالنوم ليكشف المفاجأة . اسرعت انامله لهفة تحل الشريط الازرق فاتحا العلبة الصغيرة . استقر فيها زوج من نعال النوم .. انها فردة واحدة .. عبثت انامله تبحث دائرة في العلبة ... كلا ليست هنا ، لابد انها في العلبة الاخرى .. وهاهي فعلا .. انفجر الجميع ضاحكين .. اما مفاجاتي فقد اهداني بابا نويل عجلة بثلاثة دواليب وعلبة مليئة بجنود من الخشب وكتب مصورة . طافت كل هذه الذكريات الحلوة في ذهني ، وكأنني احس بنفس امي تغمرني . « بابا » بهذه الكلمة وجدت نفسي اهتف . وتطلع والدي نحوي وهو يربت على كتفي متسائلا «ماذا؟» ملأتني الحيرة ، وانا ابحث عن شيء اقوله ، فكررت جملة سابقة « ان بوبي الصغير لن يبقى وحيدا بعد الان » .

ايدني الوالد بقوله : « هذا صحيح فأخوك الصغير لن يعرف الوحدة بعد اليوم ، لانه سينعم برفقة والدتك . »

اكتسح وجه والدي غم ناعم ، وتألق الدمع في عينيه كان على وشك البكاء ، دون ان ادري لماذا ، كنت اعتقد انه سيفرح لان الماما ستتمكن من رؤية بوبي في السماء . « سيكون لقاء حلوا بينهما .. الا تشعر بالسعادة ؟ » تساءلت بصوت خفيض لكنه لم يصغ الى ما اقول ، اذ احتضن وجهه بين كفيه وندت عنه اصوات مضحكة تنبعث من حنجرته كالاصوات التي يطلقها الجرو الصغير قبل ان يهرب راكضا ويفقد طريقه مذعورا .. وعندها ادركت ان والدي يبكي .

زحف جفاف قاتل على حنجرتي، لم اتمكن من ترطيبها لانني كنت في غمرة الحزن والاسى وانا اتابع انهمار الدموع من عيني والدي الذي لم يبك طول حياته من قبل . حاولت ان اقول شيئا ما يخفف من وطء الموقف ، لكن الحروف ابت ان تقبل مولدها مني تلك اللحظة لافتقارها الى المعنى لانني لا اعرف ما أريد قوله . زحفت كفي بهدوء مستقرة فوق ذراع أبي . واكتفيت بالجلوس هكذا ... بينما انخرط هو في بكاء حار وقد غطى وجهه بيديه . تعلقت نظراتي بقطرات نقية من الدموع تنساب تباعا على الغطاء امامي .. وشعرت برغبة قوية في البكاء وحاولت ، وحاولت جاهدا ان تفلت دمعة يتيمة من عيني لكنني لم استطع البكاء ، لم استطع البكاء ...

اسماء محمود الحبيب

حول تقسيم "العصور" في تاريخ الأدب العربي (١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم : ريجيس بلاشير
ترجمة : احمد درويش

ان تحديد العصور في تاريخ الادب العربي ، قد تم وما زال غالبا يتم ، لا على اساس الظواهر الثقافية والاجتماعية فقط ، لكن بالدرجة الاولى على اساس الظواهر السياسية (تعاقب الدول) والتاريخية ، ولقد قاد ذلك الاساس الى تقسيمات غريبة ، كتلك التي نجدها فيكثير من كتب الملخصات او كأن نرى مثلا مصطلح « العصر العباسي » الذي يشمل كل ما تم في عالم الادب منذ عام ٧٥٠ م حتى سقوط بغداد على يد هولاكو عام ١٢٥٨ م .

ولقد أحدث هذا الاتجاه المزعج دون شك ردود فعل لدى الدارسين الاوربيين ، دون أن نصل الى خصائص بدهية تسم « العصور » ويمكن أن تخدمنا بطريقة صحيحة ونحن ننظر الى التاريخ الادبي ، وتحدد انتقالنا من فترة لاخرى .

ونحن نحاول هنا الوصول الى تحديد ادق لهذه العصور التي تمت خلالها التحولات في النشاط الادبي في العالم العربي خلال اربعة عشر قرنا ، ونود أن نلقي ايضا ضوءا اوضح على بعض قضايا اصبحت مسلمة ، وعلى بعض اتجاهات تعد راسخة حتى الان . ومن الممكن جدا خلال هذا البحث أن نجد احيانا لونا من التوافق بين الاحداث السياسية والظواهر الادبية ،ولكن ينبغي أن نتنبه مع ذلك الى أن هذا التوافق هو نتيجة لظواهر اكثر تعقيدا ، حيث لعبت الحياة الاجتماعية وتطور الثقافة والتأثيرات المحلية دورا غير محدد ، لقد كانت هذه « العصور » طويلة الى حد ما ، ولقد كانت نتائج لاسباب امتدت احداثها مع ذلك وقتا اطول بكثير في مجرى الزمن ، وكما سنرى فلقد تميزت حدود هذه « العصور » بسرعة الايقاع وبأحداث تعطي الاحساس بالتحول ، والفترة التي تجيء تالية تواصل الاحتفاظ بخصائص السابقة في مجالات كثيرة ، ولكنها مع ذلك تتميز بسمات تقودها نحو « الصيرورة » وتلك السمات تكون في البداية غامضة وحتى غير معبر عنها ، ولكن الوعي بها يتم في الوقت الذي تكون فيه مقدمات « العصر » التالي قد بدأت في الظهور .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان نظرة عامة الى تطور الادب العربي تسمح لنا بأن نميز خمسة عصور :

العصر الاول : هو عصر الذين حملوا دعوة محمد ورسالة الاسلام في الجزيرة العربية ثم بعد وفاة محمد عام ٦٣٢م حملوا الدين الجديد الى العراق والشام ، وفيما يخص الادب فان لحظة القمة في هذا العصر تأتي في عام ٥٠ هـ / ٦٧٠ م ، ولقد كان ذلك الجيل في الواقع هو الذي شيد الامبراطورية الجديدة على الاقاليم التي كانت تحت يد البيزنطيين والفرس وهي أقاليم كانت العربية انذاك معروفة فيها قبل ظهور الاسلام . أما الذي يميز ذلك العصر فهو الدور الفعال الذي لعبته الكوفة والبصرة ، وهما حاضرتان تولدتا عن تلك الفتوحات التي قام بها بدو وسط الجزيرة وشرقها ، واتخذوا منهما منطلقا لتحركاتهم المنتصرة نحو الشرق والشمال ، وهاتان القلعتان ، منعشتا تقاليد الحيرة ، جارتهم المتداعية على مشارف

الصحراء ، قد حققتا للابداع العقلي والشعري خاصة ، تألقا وانطلاقا لم يكونا معروفين حتى تلك الفترة .

ويتميز ذلك العصر كذلك ، بظاهرة لغوية ، وضعت الاطار الذي سوف تسير عليه كل الحضارة العربية ــ الاسلامية حين استبدلت باللهجات التي كانت مستعملة في مجمل المجال العربي ، لهجة كان شيوعها مقصورا على المجال الشعري حتى نزول الوحي القرآني ، وارتفعت بفضل القرآن الى مصاف لغة دينية حاملة لرسالة الله الجديدة الى المؤمنين ، وخلال جيلين على وجه التقريب ساهمت حركة الغرس العميقة للعربية والاسلام في العراق ، في جعل ذلك الاقليم بوتقة تندمج من خلالها رويدا رويدا الظاهرة الايرانية في تلك الظاهرة القادمة من المجال العربي .

أما العصر الثاني : فان لحظة القمة فيه يمكن ان تكون نحو عام ٧٢٥ م . أما الظواهر التي تحكم بدايات هذا العصر فقد نشأت وتطورت في الشام والعراق والحجاز حيث يوجد المركز العصبي الذي كان يدير آنذاك منطقة الشرق الادنى ، وهناك في هذا المجال ظاهرة مدهشة : ففي خلال الفترة التي مثلت طلائع هذا العصر ، وعلى الرغم من وجود الاسباب المشجعة وعلى الرغم من حماية السلطة المركزية فان الشام لم تمثل المركز الحقيقي للابداع الادبي (٢) ، لقد كانت دمشق فقط محور جذب لشعراء المديح المحتاجين القادمين من خارج الشام ، من العراق وشرق الجزيرة والحجاز (٣) ، وكان الحجاز بين عامي ٦٥٠ و٧٢٥م ، قد ولدت فيه بالاضافة الى ذلك مدرسة شعرية ، نستطيع ان نتبين فيها محاولات ــ أجهضت للاسف ــ لكي تستقل عن التقاليد الشعرية للصحراء ، ولتمنح نفسها اطارا جديدا ، وحتى موسيقى جديدة قادرة على ان تمنح جوا مناسبا لغنائية نشطة ، حية ، وصادقة وشخصية . وهنا يتحدد ويتأكد من جديد الدور الرائد الذي آل دون منازعة الى الحاضرتين العراقيتين البصرة والكوفة ، فاليهما يرجع الفضل في زيادة سرعة حركة التطور الادبي . وبتحديد أكثر فان الامر لا يتعلق بأي شيء آخر الا بتشجيع تيار فكري ومناخ عقلي واجتماعي ، وتلك الاشياء هي التي سوف تضع نهاية للعصر السابق ، وسوف تزيل عن التقاليد الشعرية للصحراء هيبتها ، تلك التي كانت قد بدأت في الاهتزاز في الحجاز .

لقد عرف هذا العصر الادبي بتفوق حاسم للعراق ، وازته من ناحية اخرى ثورة سياسية ، نقلت مركز الدولة من سوريا الى العراق ، وأحلت العباسيين في الحكم بفضل مساندة العناصر العربية ــ الايرانية ، ويشكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انشاء بغداد عام ١٤٥ هـ / ٧٦٢ م النقطة الحاسمة التي سيتطور بدءا منها عصر يمتد أكثر من قرن ونصف ، حيث تفرض السيطرة الادبية للعـــراق نفسها في دائرة تتسع على الدوام نحو الشرق ونحو الغرب .

ومثل كل « العصور الذهبية » لم يكن عصر التفوق العراقي خاليا لا من الاضطرابات السياسية ولا من القلق الديني ، وبقدر ما تتأكد معرفتنا بالنشاط الادبي في هذه المنطقة من العالم في العصر الذي يهمنا ، ترسم أمامنا التيارات وتتحدد المراحل المتتالية . والانجاز الحاسم هنا يتمثل في خلق النثر الادبي تحت تأثيرات ايرانية وهيلينية ، وهو نثر يبعد عما عرفـــه العالم العربي الاسلامي من نثر عاطفي ، لقد صاغت الاوساط « المدنية » في العراق اذن اداة التعبير التي تفي بالحاجات العقليـــة والروحية لذلك المجتمع الجديد ، وفي نهاية القرن الثاني الهجري / الثامـــن الميلادي ، سوف تتم المعجزة ويخرج النثر الادبي من فترة « الحمل » ، اما الذي شغل فترة التكوين هذه فهو الايراني ابن المقنع (م١٣٩ هـ / ٧٥٧م) (٤) ، ولدينا ايضا معرفة ضئيلة جدا للاسف عن الدور الذي قام به ايراني آخر هـــو سهل بن هارون (م حوالي ٢١٥ هـ / ٨٣٠ م) (٥) في النمو بهذه الاداة اللغوية التي كانت قد اثريت وطوعت ببراعة على يد سلفه ، ولكنا نستطيع مع ذلك ان نفترض ان هذا الدور كانت له نتائج غير محدودة ، وان العراقي الجاحظ (م٢٥٥ هـ / ٨٦٨ م) قد احس جيدا بهـــذا الدور ، وهو الذي استطاع ببراعة ان ينسج على منوال اسلوب كان في نهاية الامر غير موجود بين يديـــه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما الانجاز الثاني الذي يقدمه ذلك « العصر الذهبي » والذي اعطاه اتجاها مميزا فقد كان ممثلا في هذه الحركة العقلية التي جرى العرف على تسميتها « روح الادب » تلك الحركة التي تلتقي في اصولها الروافد الايرانية والهيلينية ، وتتميز في كثير من نقاطها بتفتح انساني حقيقي ، ولقد ولـــدت هذه الحركة وتطورت في العراق ، في نفس الوقت الذي ولد وتطور فيـــه المذهب الديني « للمعتزلة » بطريقة تسمح لنا بأن نكتشف ان ما بين المذهبين ليس فقط مجرد المصادفة ، وانما من باب أولى تقارب ارادي ، الم يكـــن الجاحظ وسهل بن هارون المعتزليان هما نفسهما ابرز ممثلي حركـــة « روح الادب » هذه ؟

ودون أدنى شك ، فان اكثر الارواح اخلاصا في ذلك الجيل ، تراجعت فزعة أمام صياغات افكار تعطي الاحساس بوجود قوة متوالدة لنزعـــة

انسانية ملحدة ولكن لم يتردد البعض مع ذلك في الاندية الادبية في الكوفة والبصرة وبغداد ان يشارف في بعض الخطب والكتابات ، اتجاهات يقـود الشك فيها الى انكار حقيقي وعميق ، ولم يعد الامر مجرد محـاولات مستبسلة للتوفيق بين الدين والفلسفة ، ويعكس جيل الكتاب والشعراء الذي بلغ قمة نضجه في نحو عام ٨٦٠ م نوعا من التراجع امام النتائـج التي احس انه سوف يرتبط بها ، فابن قتيبة مثلا (م ٢٧٦ هـ ٨٨٩ م) كان نموذجا واضحا للبلبلة الداخلية ففي سن العشرين تبرأ من التيـارات الفكرية المثارة في خلافة المتوكل (تولى من ٢٣٢ هـ/٨٤٧) الى (٢٤٧هـ/ ٨٦١ م) واصبح من زعماء المفكرين في العراق الذين يحاولون ــ بتأثير من الطبقة الحاكمة ــ ايقاف تصاعد افكار الشيعة والمعتزلة ، دون ان ينكـر مع ذلك ما يمكن ان تمثله من افكار ، حركة « روح الادب » (٦) وهنـاك مواقف وسيطة تسمها روح التأقلم هذه عند بعض الشعراء من نفس الجيل، مثل ابي تمام وابن الرومي وابن المعتز الذين كانوا يجهدون في الحفاظ على تقاليد الشعراء القدماء الكلاسيكيين مع محاولتهـم في نفس الوقت تجديد الشعر واخضاعه لذوق العصر ، وعندما يصل الشعراء والكتاب الى مرحلة كهذه ، فانهم يهدأون ولا يحسون بالقلق الذي كانت تبعثه مجهودات مضنية بذلت منذ حوالي سبعين عاما خلت على يد شعراء من امثال ابي العتاهية وابي نواس لكي يكتشفوا منفذا يعبرون من خلاله عن مشاعرهم الذاتية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع نهاية الربع الاول من القرن الرابع الهجري ، العاشر الميلادي ، يبدأ « **العصر الثالث** » الذي ينهي « العصر الذهبي » ، وهناك ظاهرتان تسودان هذا العصر الذي يغطي عشرات السنين ، فعلى الرغم من فعالية مجهودات كتلك التي نشرتها العبقرية الفنية غير القانعة للشاعر المتنبـي (ت ٣٥٥ هـ / ٩٦٥ م) وعلى الرغم من الغنائيةالشديدة الصفاء لابي فراس (ت ٣٥٧ هـ / ٩٦٨ م) فقد انقطعت صلة الشعر شيئا فشيئـا بجذوره الشعبية ، وعاد ليكتسي مظاهر « العلمنة » والتحذلق ، وهي اثواب لها قيمتها عند طبقة المتأدبين والارستقراطيين ، اما النثر ــ ولنضع جانبـا التاريخ والجغرافيا الوصفية ــ فقد أخذ يبحث هو ايضا عن وسائل ارتقائه من خلال اسلوب نمطي ، مع جنس « المقامة » الذي ظهر على يد الايراني الهمذاني (ت ٣٩٨ هـ / ١٠٠٧ م) ولقد اظهرت هذه الاشياء حقيقة بديهية، هي أن « روح الادب » توقفت عن أن تكون انفتاحا على النزعة الانسانية العلمانية ، ولم تعد من الان فصاعدا الا لعبة ادبية ، وفضولا للعلمـاء ولجامعي النصوص ، وتأكيدا للبراعة اللفظية .

واذا كان التخلي عن « روح الادب » قد ادى الى نوع من البلبلة ، فان هنالك ظاهرة اخرى قد احتوت ذلك « العصر » وادت على أي حال الى لون من التوازن في النتائج ، فهذا « العصر الثالث » من خلال تناقض ظاهري أكثر منه حقيقي ، كان يحس بلون من السعادة بسبب تفتت الخلافة العباسية ، هذه الخلافة التي كانت تنتهج من البداية سياسة المركزية ، قد تركت المكان لامارات قوية الى حد ما ، حاولت عاصمة كل منها ان تصبح منافسة لبغداد ، ولم تعد للعراق الهيمنة الفكرية على تلك الاقاليم ، ولكن الحضارة الاسلامية العربية في اشكالها التي نمت في بغداد ، زرعت ونمت في كل ارجاء الاقاليم تحت رعاية نصراء الادب والامراء والحكام .

ولقد كان انشاء لون من الاتحاد الايراني ـ العراقي تحت سلطة البويهيين الشيعة بدءا من عام ٩٤٥ بمثابة تأكيد على الطابع الانفصالي السياسي والديني والفكري ، وكان استقرار الفاطميين في مصر ، واتساع دولتهم التي امتدت من أفريقيا الى سوريا ، قد خلع عن حركتهم ما كانت توصف به من انها في « دور التطور » ولسوف تصبح القاهرة التي انشئت في عام ٩٦٩ منافسا لبغداد ، بينما ترتفع قرطبة بدورها تحت حكم الامويين الى مصاف حاضرة اوربية للحضارة العربية ـ الاسلامية ، وتستمر هذه المراكز طوال ذلك العصر الثالث مع خضوعها الرمزي للعراق ، ولكنها مع ذلك تشكل اتجاهات قوية ، تبدو في البداية مترددة ، ثم شيئا فشيئا ، ذات طابع مختلف عن النمط العراقي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكننا نحس بسرعة مع ذلك ، ان هذه المجهودات تتحرك اكثر مما ينبغي في اتجاه سياق عقلي واحد ، وتحت تأثير قوى واحدة ذات انماط موحدة ، وهي لا تتوقف لحظة لكي تلقي نظرة شاملة خارج اطارها ، ولتراجع الوانا من « قوائم » انتاجها كان وجودها وحده كافيا لان يحطم هذه المحاولة للاحياء الادبي ، حتى ولو كانت هذه الالوان قد وجدت قبولا ورضى لدى أوساط كثيرة .

ان ذلك « العصر الثالث » لا يعد بداية لعصر « ذهبي ثان » ، وهناك كثير من الكتاب والشعراء واصلوا النسج على منوال النمط العراقي ، وهم مهرة في فنهم ، محبون لادوات تعبيرهم ، ممتلكون ، دون شك ، ناصية لغتهم العربية ، وكبريات كتب « المختارات » التي نراها تظهر في القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، سواء في الشرق او الغرب الاسلامي ترينا غزارة الانتاج الادبي ، وفي نفس الوقت ، مقدرته الفائقة على تجديد قوى روافد ادبية اكثر حيوية .

في خلال مؤتمر عقد في مدينـــة « بوردو » في الخمسينات من هذا القرن ، جرت مناقشات طويلة ومن زوايا متعددة لقضية « التدهور » ، وعندما نصل الى هذه النقطة في تاريخ الادب العربي ، لا نستطيع ان نمنع انفسنا من اثارة هذه القضية ، وقبل كل شيء نتساءل : هل من الممكـن ان نحدد مقاييس كلمة « التدهور » وكما لاحظ البروفيسور بول ليمرل في هذا المؤتمر ، كيف نستطيع ان نتصور هذا المفهوم جيدا عندما يتعلق الامـــر بحالة « بيزنطة » مثلا ، وهي حالة يمتد فيها التدهور خلال الف عـــام ؟ ونفس الامر تماما يتمثل في حالة الادب العربي ، فكيف نطلق نفس المصطلح على الخمسة القرون التي تبدأ من اختفاء الدولة البويهية في عام ١٠٥٥ حتى ظهور القوة العثمانية في الحوض الشرقي للبحـر الابيض المتوسط حتى المغرب في اوائل القرن السابع عشر ؟ لقد كان هناك طوال هذه الفتـرة الطويلة ، وخلال عدة فترات ازدهار ، شعراء وكتاب سجلت اسماؤهـم استمرار التقاليد الادبية سائدة في كل ارجاء العالم العربي والاسلامي ، ففي اسبانيا ترك ابن زيدون (ت ٤٦٣ هـ / ١٠٧١ م) نتاجا أدبيا يعكس بعمق تجربة شعورية حادة وقلقة، اما السيسيلي ابن حمديس(ت ٥٢٧هـ/١١٣٢م) الذي كان من ضحايا الغزوات الخارجية في أسبانيا ، فقد وجد نغمة حادة غنى من خلالها آماله واخفاقاته ، وتحت حكم الايوبيين في مصر كان بهاءالدين زهير (ت ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) الذي عرف كيف يزاوج بين متطلبات شاعر مادح وشاعر رثاء حزين بطريقة تستحق أن يركز عليها ، لقد كانت تظهر احيانا خلال هذه الفترة محاولات لاحياء لون من « الغنائية » اكثر عفوية واقل رحابة ، وتعبر عن نفسها من خلال لغة نصف شعبيـــة ، وفي هذا المجال فان قيمة كبيرة تكتسبها اعمال الاندلسي ابن قزمان (ت ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م) والعراقي صفي الدين الحلي (ت حوالي ٧٥٠ هـ / ١٣٤٩ م) على الرغم من الاتجاه المريع الذي اخذه الكتاب الذين يستخدمون النثـر الادبي ، والذين يستهويهم دائما البحث عن صيغ شديدة « الاتقان » فان القرون الخمسة التي نحن بصددها قد شهدت كذلك مولد كتاب ذوي قيمة لا نزاع عليها ، ان في كتابات المفكر الديني الغزالي (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ ــ ١١١٢ م) صفحات تذكر في اسلوبها ولو تفكيرها بكتابات « باسكال » (٧)، وحتى لدى اسلوبي متأنق مثل الوزير القرطبي ابن الخطيب (ت٧٧٦هـ / ١٣٧٤ م) فانه كان يعرف في الوقت المناسب ، متى يطرح الكتابة بالاسلوب المبالغ في التفنن ، والذي كان عليه ذوق العصر ، لكي يعود الى بساطة كبار الناثرين (٨) بل اننا نحس كذلك من خلال الصرامة التي فرضت على اكثر الاسلوبين تمسكا بالقواعد « البلاغية » نحس آثار حركة انسانيـــة تمثلت بوضوح في ثقافة فترة حكم المماليك في مصر طيلة القرن الرابع عشر،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتي تعكس أعمال ابن فضل الله العمري (ت ٧٤٨ هـ /١٣٤٨ م) واعمال التويري (ت ٧٣٢هـ / ١٣٣٢ م) واللذين ينبغي أن نضيف اليهما التونسي ابن خلدون (ت٨٠٨ هـ / ١٤٠٦ م) سواء من خلال ثقافته الموسوعية او من خلال قدرته على ان يعطي في « المقدمة » منهجا ملموسا يستطيع ان يفسر المواد المتنوعة المعالجة .

ونتيجة لذلك فأننا نرى انه بالنسبة لنصف الالف الثاني (١٠٠٠ ــ ١٥٠٠ م) لا تنطبق كلمة التدهور تماما على الحالة الادبية ، ولكننا ينبغي أن نسجل مع ذلك أن هذه الفترة شهدت فقط نوعا من البطء والخمول وضعفا في الخلق الادبي لدى الشعراء والكتاب ، فلم ينشأ اي جنس ادبي جديد لدى هؤلاء ؛ لقد كانوا مترعين بنماذج كثيرة ، قدمها لهم ادباء كبار يحملون لهم الاعجاب لانهم كذلك « قدماء » ومن ثم حدد ادباء وشعراء هذه الفترة أنفسهم في اطار « اعادة انتاج » روائع الماضي ، وكان كل واحد منهم من ناحية ثانية مشغولا ومحاصرا بدرجة او بأخرى بالتفنن في اتقان ادائه والتبحر في المعرفة ، وايضا بحاجة الى ان يضع موضع الشك والتساؤل والمحاكمة « القيم » التي يتناقلها جيل بعد جيل من خلال العالم العربي والاسلامي .

حين نضع اي ادب في دائرة ما حوله فاننا نجده يعاني من التقلبات الاجتماعية والسياسية المحيطة به والتي لا تنفصل عن تاريخه ، وفيما يخص الادب العربي ، فلقد بولغ بالتأكيد في اهمية سقوط بغداد على يد هولاكو المغول عام ١٢٥٨ م ، فلقد كانت هذه العاصمة في الواقع ، قد توقفت قبل قرن من السقوط عن ان تمد العالم العربي ــ الاسلامي بأي كاتب او اي شاعر يمكن أن يعد من هؤلاء الكبار الذين ميزوا « العصر الذهبي » ، ولم يكن ذلك الخسوف في النشاط الادبي الا تأكيدا لانتقال السيطرة الادبية انتقالا كاملا الى القاهرة التي كانت حتى ذلك التاريخ تتقاسمها فيه عواصم اخرى .

وفي الطرف الاخر للعالم الاسلامي ، كان هناك حادثان فصل بينهما عدة سنوات وربما كان لهما بالنسبة للحضارة العربية الاسلامية نتائج توازي على الاقل في اهميتها سقوط بغداد ، ففي عام ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦م دخل ملك قسطلة فرديناند الثالث قرطبة منتصرا ، وفي عام ٦٤٦هـ/١٢٤٨ م سقطت اشبيلية بدورها في يد المسيحيين ، ولقد تميز الاضطراب الناتج عن هذين الحادثين ، بهجرة كبيرة لكل العناصر الفكرية التي كانت تحتويها هاتان الحاضرتان الفكريتان الكبيرتان من علماء وفلاسفة وكتاب وشعراء ، وذلك الاضطراب كان مع ذلك مقيدا لمدن المغرب التي كانت قد بدأت انذاك

نشاطها « الروحي » ولسوف يستقر سريعا عدد من أولئك العلماء المهاجرين في مدن مثل « تلمسان » و « بوجي » وعلى نحو أخص في « تونس » حيث أوسعت الطبقة المستنيرة من مفكري دولة الحفصيين ، مكانا في الصدارة لاولئك المهاجرين ممثلي الثقافة العربية الاسلامية (٩) .

ويبدو أن تلك الاسباب ، كانت بالنسبة للمغرب ــ كما كانت بالنسبة لمصر أيضا ــ سببا في تحول الثقافة اليهما ، على أنه ينبغي الاعتراف كذلك، أن تلك الثقافة تعرضت في القرون التي تلت هذه الفترة لمخاطر من جراء الصراعات الداخلية ، ولمخاطر أشد من جراء الصراعات الخارجية كالصراع بين الحفصيين واعدائهم بني مرين في الشمال الافريقي ، وكالحرب ضد المغوليين ومن بعد ضد الاتراك في الشرق الاوسط ، أما الظاهرة الكبرى ، فهي تلك التي حدثت في نهاية القرن التاسع الهجري ، الخامس عشر الميلادي ، بعد سقوط القسطنطينية ، وخلقت في حوض البحر المتوسط هواء جديدا تمثل في تألق القدرة العثمانية .

اذا كان لا بد لحاجة في النفس ، أن نجد تاريخا « **للعصر الرابع** » بالنسبة للادب العربي ، فاننا يجب دون تردد أن نقف أمام عام ١٥١٧ م ، تاريخ دخول السلطان العثماني سليم الاول الى القاهرة ، واستقراره النهائي بمصر ، فلقد حدثت في خلال هذا العام ظاهرة لم تكن متصورة حتى ذلك الحين ، فللمرة الاولى منذ ظهور الاسلام ، تأتي دولة حاكمة ، تحمل معها تصورات ونظما ادارية ، يقود تطبيقها الى تضييق الخناق على « العربية » ، وتستقر في الشرق وتتوسع شيئا فشيئا حتى تصل الى الجزائر ،ودون شك فانه من الافراط أن نعزو الى الاستعمار العثماني وحده السبب في وجود فترة السبات التي سيطرت خلال أكثر من ثلاثة قرون على الادب العربي ، ولكننا ينبغي أن نعترف مع ذلك ، انه في نمط مماثل من الحضارات كالحضارة العربية الاسلامية ، يقوم فيه الحكام والامراء والاستقراطيون برعاية الاداب من خلال مؤسسات حقيقية ، فان اختفاء الحكام الذين يهتمون أو يعرفون الثقافة العربية شكل ضربة قاتلة لتطور النشاط الادبي ، وخطورة تلك الضربة ، لم يكن لها بالتأكيد نفس الثقل في كل مجالات ومناطق المتحدثين بالعربية ، فاذا كان الامر يتطلب قدرا كبيرا من الصلابة ، وحتى من البطولة ، بالنسبة لممثلي الثقافة العربية ، لكي يدافعوا عن تراثهم في بغداد وحلب ودمشق وبيروت والقاهرة والاسكندرية ، فان ثقل السلطة العثمانية ، لم يكن بنفس القدر في تونس وتلمسان ، ويستطيع المرء أن يقول : ان المغرب عرف كيف ينأى بنفسه

جانبا عن هذا التيار الخانق ، عندما يرى ثراء الانتاج الفكري في مدينة مثل فاس حتى القرن التاسع عشر .

ان القول بوجود مخطط لدى السلطات العثمانية ، لاخماد الادب العربي ، قول ثابت ، لكن الموضوعية تقضي مع ذلك بأن نقول : ان خمود ذلك الادب ، كان لاسباب أخرى ، وان تحليلا سريعا للانتاج الروحي والدراسات الدينية خلال هذه القرون الثلاثة التي هي موضع حديثنا ، يكشف عن وجود حركة اكثر عمقا من الحركة الادبية مع انها ترتبط بنفس قوالب النشاط الفكري .

فمن خلال تهديد افريقيا الشمالية ، بحركات التوسع البرتغالية والاسبانية ، صاغت الجماعات الاسلامية ، وسائلها الخاصة للدفاع عن نفسها ، ولتأكيد كيانها سواء في المجال السياسي او الروحي ، وتحت روح العطش الى الهروب والبعد ، اتجه البعض الى الانغماس في دراسة الاتجاهات الصوفية ، واخرون مدفوعين بالمحافظة على أمهات الكتب « الموروثة » عن العروبة ، اتجهوا الى النحو والبلاغة وكتب التفسير والفقه . وجد هذا وذاك وخاصة في المغرب ، ووجدت كذلك كتابات تاريخية، تسجل ــ مقلدة نماذج قديمة ــ تاريخ الممالك المحلية وتاريخ الطوائف أو المدن التي اشتهرت بالعلم ، مثل فاس وتلمسان وتونس والقاهرة ودمشق، ونستطيع ان نكتشف احيانا بقايا من النزعة الانسانية التي سادت القرون الكبرى في الحضارة العربية ــ الاسلامية ، وهي نزعات تمسنا بنواياها ، اكثر مما تمسنا بقيمتها الحقيقية .

في مثل هذا المناخ ، ماذا يمكن ان يصبح الشعر والوان الانتاج الادبي الخالص ؟ حتى مع وجود النوايا الحسنة لبعض الفنانين وبعض الكتاب ، ما هي الفرص التي تتيح لنا أن نلتقي في شمال افريقيا وفي الشرق الاوسط ، بعوامل مشجعة حقيقية ، تثير وتؤمن افترار التجديد ؟ . خلال تلك القرون الثلاثة ، لم يكن امام اولئك الذين كانوا ما يزالون يحتفظون بالتذوق وحتى بالعاطفة « للادب الجيد » من سبيل ، الا اعجابهم بانتاج القدماء ، الذي كانوا يعرفونه غالبا ، من خلال كتب « المختارات » التي كانت قد اصبحت بدورها قديمة .

اما ان ذلك الاعجاب قد قادهم الى محاولة النسج على منواله ، واحيانا الى تقليده تقليدا هزيلا ، فذلك ما لا جدال فيه ، ولكن ذلك كان من نتائجه ايضا ان تأخذ تلك اللغة التي يقلدونها ، مكانة شديدة السمو .ولقد كان يمكن ان يكون لمثل هذا الموقف ، ثقل هام ، ولكن حقائق الظروف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحيطة ، منعت من ان تقود هذه الاسباب ، الى يقظة وانعاش للنشاط الادبي .

★ ★ ★

ذلك العالم العربي ــ الاسلامي الذي تناقصت ابعاده ، لم يعد يمثل اذن في منطقة البحر المتوسط ، هذه الدوائر الواسعة ، التي تمتزج فيها الشعوب ، حيث تنتعش الحياة الفكرية حتى من خلال الصدامات العنيفة؛ كما اثبتت ذلك العصور الوسطى الاسلامية في اسبانيا وفي الشرق الاوسط ؛ ولسوف يظل الادب العربي على حالة محزنة قانطة ، بدون صدى خارجي ، حتى فجر القرن الثامن عشر ، حيث تفتح النوافذ التي من خلالها تخترق التأثيرات الكهربائية نحو تجديد جذري .

وقبيل منتصف القرن الثامن عشر ، بدا الاحساس ، ببعض الاشارات التي كانت منطوية على نفسها في بعض مناطق الشرق الاوسط ، وبدات بعض الاصوات اذن تسمع نفسها على خجل ، ودون ان تحمل عطاء كبيرا ، مثل ذلك المثقف الماروني الكبير الذي كان قسيس حلب « جرمانوس فرحات » ت ١٧٣٢ م ، واخترقت معجزة الطباعة والكتاب لبنان ، فوجدت المطابع والفنيون خاصة لسد حاجات الجالية المسيحية (١٠) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي عام ١٧٩٨ كان ذلك الحدث المفاجيء ، نزول بونابرت في مصر ، وكان ذلك المشهد لعلماء فرنسيين يحملون معهم مناهج للبحث ، تحدث عنها الشيخ الجبرتي لمعاصريه بلهجة القلق ، وكان انشاء المطبعة الحكومية في بولاق ١٨٢١ ، يؤكد أن محمد علي ، كان على وعي بكل ما يمكن أن يحصل عليه ، من خلال تجديد الثقافة العربية ، من عون له في نزاعه ضد القسطنطينية ، وكان ارسال بعثات مصرية الى فرنسا من مواطنين ينتمون الى طبقات متواضعة كطبقة رفاعة الطهطاوي عام ١٨٢٦ ، يؤكد من ناحية ثانية ، أن تجديد الثقافة العربية الاسلامية ، لن يكمل دون مساعدة اوربا ، وبالطبع فان الادباء ، ذوي الثقافة العربية في حوالي ١٨٤٠ مسيحيين كانوا أو مسلمين ، سوريين ، لبنانيين او مصريين ، لم يكن بينهم من يفكر في الانفصال عن التقاليد الادبية الموروثة من الماضي ، حتى مارون النقاش (ت ١٨٥٢) وهو واحد من أكثر ممثلي الاتجاه الجديد تحمسا ، ومن اصحاب فكرة التجديد عن طريق الثقافة الفرنسية ، ظل خادما متحمسا كذلك ، لتقاليد فترة « العصر الذهبي » في الادب العربي .

لقد كان هناك شعور بأن كل الامور معدة من اجل ارتحال جديد ، لكن ذلك الارتحال ، لن يكون مع ذلك هدما للتراث الذي تلقوه عن الماضي .

اما العصر الخامس والاخير في الادب العربي ، فيقع بين عامي ١٨٦٠ و١٨٨١ ففي هذه الفترة في الواقع ، قدمت عوامل التجديد اولى نتائجها ، فالاقاليم الهامة في الشرق الاوسط : سوريا ولبنان ومصر ، خرجت في هذه الفترة بصفة نهائية من عزلتها ، ومعجزة الكتاب عممت ، والصحافة اليومية والاسبوعية والموسمية ، تتسع شيئا فشيئا تحت عيون جمهور ، لم يزل محدودا ولكنه متحمس ، والاهمية التي يعترف بها هنا ، هي « الديمقراطية » التي ما تزال نسبية الى حد بعيد ، في مجال التعليم ، ونتائجها المتنوعة ، وطرائقها التي بدات تنتج جمهورا قارئا ، ولقد كان اول نتائج الوعي ، هذه القومية المصرية في وجه التوسع الاستعماري القادم من الغرب ، ممثلة في ثورة عرابي باشا ، تحفزها اتجاهات كتاب وشعراء كانوا متأثرين بثقافة الماضي وحده .

لقد وصلنا الى عصر النهضة ، ذلك العصر الذي يريد البعض ان يعتبره ببساطة مجرد صحوة ، لكنه يحمل في ذاته قوى اخرى ، عكست آثارها اداب العالم العربي ، وامام غزارة الانتاج الذي ينبثق ويتدفق ، لم يعد من الممكن لاحد ان يظل غير مبال ، وغير فاهم ، لقد كان وجود اجناس ادبية لم تكن معروفة في « العصر الذهبي » مثل المسرح واليوميات والترجمة الذاتية وخاصة الرواية والقصة القصيرة ، دلائل لمن يعرف كيف يرى ، على ثورة عقلية واخلاقية ، تساوي في عمقها وعاطفتها ، ما مثلته للغرب الاوروبي ، فترة عصر النهضة .

احمد درويش
— باريس —

---

(١) هذا المقال ترجمة لدراسة لبلاشير عنوانها : "Moments" Tornants Dan La Littérature Arab والمنشورة بالعدد XXIV من مجلة Studia Islamica عام ١٩٦٦ .

(٢) يؤكد ذلك ان عدد الشعراء الذين ينتمون الى هذا الاقليم لا يتجاوز عدة اسماء . انظر : تاريخ الادب العربي لبلاشير ص ٤٦٥ — ٤٧٦ .

(٣) من أمثال كثير ، والفرزدق وجرير وغيرهم كثيرون .

(٤) هناك دراسة القت كثيرا من الضوء على دور ابن المقفع ، قدمها المرحوم « بن غازي » وحصل بها على الدكتوراه من جامعة السربون ١٩٥٩ ، ولم تطبع هذه الرسالة بعد للاسف .

(٥) حول سهل بن هارون ، أنظر : كراميس ، في دائرة المعارف الاسلامية ٤ : ٦٤٥ ، وكذلك ياجي : سهل بن هارون ، حياة الكاتب وتحقيق نصوصه الباقية ، رسالة حاصلة على الدكتوراه من السربون ولم تطبع بعد ، وانظر كذلك : مهري : حوليات جامعة تونس ١ : ١٩٦٤ ص ١٩ — ٤٠ .

(٦) حول هذا اللون من التاقلم الذي يمثله ابن قتيبة ، أنظر : لكونت : ابن قتيبة ، ص ٤٢١ — ٤٣٠ .

(٧) من المفيد أن تجمع ، بعيدا عن الفقرات العقائدية والجدلية ، تلك الصفحات التي يتجول فيها المؤلف بحرية متحدثا عن حاجاته في التكوين والتثقيف ، وتلك الصفحات كثيرة في « الاحياء » ، وانه لعمل جيد ما قام به الاب شيخو من اقتباس عدد كبير منها في « مجاني الادب » .

(٨) نجد أمثلة من هذا في كتابه « الاعلام » تحقيق ليفي بروفنسال .

(٩) كانت هذه الهجرة مثلا هي السبب الذي دفع أجداد ابن خلدون الى ترك اشبيلية ليستقروا أولا في كوتا ثم في بون وأخيرا في تونس ، حيث شغل جد عبد الرحمن بن خلدون عملا اداريا في بلاط بني حفص: أنظر « بيلا » : دائرة المعارف الاسلامية ٢ : ٤١٨ .

(١٠) في القرن السابع عشر ، تركزت المجهودات اولا حول طبع كتب الطقوس الدينية بالسريانية وأول كتاب طبع بالعربية في لبنان ، كان مبادىء اللغة العربية عام ١٦٢٤ ، ومتن الاجرومية ١٦٣٣ ، أما انتشار الافكار من خلال طبع الكتب ، فقد تطور على نحو خاص منذ أواخر القرن السابع عشر .
أنظر ف. ج. نصر الله : الطباعة في لبنان ١٩٤٩ .



القصيدة الجديدة

شعر : عزت عبدالوهاب

تعالي نعيد القصيدة
نشد يدينا على الحرف كيلا يطير
فانت الحروف التي افتديها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

★ ★ ★

تعالي نعيد بناء القصيدة ليس الخليل (١) نبيا ، وليست بحور
الخليل تفوق بحور التناغم بيني وبينك
فبحر الحنان تناساه ، وبحر التوافق لم يكتشفه ، وبحر
التطابق لم لم يكتشفه الخليل .
تعالي نعيد بناء القصيدة ، نجمع ما قد تساقط من شجرة
الحب نروي البراعم حتى تشب غصونا تظلل عش الصغار

---

(١) الخليل بن احمد .

تعالـــي فانـــي أنا الشـــــطر يكمـــل شطـــرك نصبح بيتـــا يـــــروم
« امـــرؤ القيس » لـــو صـــاغ مثلـــه
وتضرع كل الحروف الينـــا بان نصطفيها ، وننظـــم منهـــا
البنـــــاء الجديـــد لتفقو فـــي حضـــن بيـــت تخلـــق مـــن فورة الطلـــع
بينـــي وبينـــك :
فجـــــاءت وراءه كـــــل القصائـــد .

★ ★ ★

تعالـــي نعيـــد بنـــاء القصيدة اني اقايض بالحـــب جرحـــا وبالوصـــل
هجـــــرا وباليـــــوم امسا هو الان ظـــلا
اقايض بالصبح ليـــــلا
ابيـــع نهـــــاري لمـــن تحســـب العمـــر ولى
أجوب الموانى أسأل كل الشوارع كل المحطات عنك
عن الحب طفـــــلا
تعالـــي .. لنلقي بالجـــرح ثم نواريه ، نمحو العذاب ونكتب احلى قصيده
أغنيـــك لحنـــــا يـــــلم الطيور الشريـــده
يهـــــدهد ليـــــل الغريب ، يذيب جليـــــده
أخبيـــك بـــين جناحـــي ، أحميك برد الشتـــاء
وأحمل عنـــك الصغـــــار الوليـــده
ونرسم خارطـــة الابتـــــداء .

★ ★ ★

عزت عبد الوهاب
ـ القاهـــرة ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة في ملحمة الحرافيش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ١ —

يعتبر « نجيب محفوظ » من أغزر الروائيين العرب انتاجا (٣٣ رواية ومجموعة قصصية) ، كما يعد اكثرهم شهرة بين القارئين باللغة العربية ، والمهتمين بشؤون الادب العربي من الاجانب ، حيث ترجم له عدد كبير من رواياته ، الى لغات مختلفة .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنجيب محفوظ

حليمي محمد القاعود

الحلقة الاولى

ولعل « نجيب محفوظ » افضل ادبائنا المعاصرين حظا في عالم النقد والدراسة الادبية . فقد تناولته الاغلبية الكبيرة من النقاد الدارسين ، في دراسات ومقالات عديدة . ظهر بعضها في كتب ، وبعضها الاخر تحويه المجلات الثقافية والصحف الادبية .. ويضيق المجال هنا عن ذكر هذه المقالات وتلك الدراسات .

لقد أصبح « نجيب محفوظ » بصورة او بأخرى في دائـرة الضوء النقدية بل في مركزها ، واصبح مثارا للمناقشات الادبية والفكرية بـل والسياسية أيضا ، لما يحمله أدبه من أفكار ومضامين وقوالب ، تهز الدماغ العربي ، وتدفعه الى التساؤل ومحاولـة الاجابة والتفسير لما يكتبـه الاديب الشهير .

وحين يتناول القارىء روايته الاخيرة « ملحمة الحرافيش » (مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧٧) ، فانه على الفور ، سوف يتساءل : ماذا يريد أن يقول « نجيب محفوظ » في هذه الرواية ؟ او ما هو الغرض الذي يقصده برواية الحرافيش خاصة في هذه الاونة ؟

ـ ٢ ـ

يدخل القارىء الى « ملحمة الحرافيش » ليخرج من ملحمة طويلة حقا، مثقلـة بالشخوص والاحداث والصراعات والعبر والموت والحياة والظلم والعدل والخير والشر ، ثم يتوقف عند آخر صفحة ليسأل : اين هو العدل ، ومتى يتحقق ، وكيف نستطيع العثور على ذلك المستبد العادل الذي يحلم به « نجيب محفوظ » في ثنايا الرواية ؟

تأخذ فكرة العدالة دلالها .. فتتمدد على صفحات الرواية التي تبلـغ سبعا وستين وخمسمائة صفحة من القطع المتوسط ، وقد أحصيت اكثر من عشرين موضعا يدور فيها حديث أو حوار عن العدالة . وتتحول فكـرة العدالة الى حلم يبدأ منذ الصفحات التمهيدية حتى صفحات الختام ، ويصبح هذا الحلم في آخر المطاف هدفا لا تنازل عنه ولا محيص . ويصبح أيضا اكثر الامـور والقضايا ـ رغم العاطفة ـ حبا الى نفس « عاشور » الاخير ، الذي يقول بقوة ووضوح : (اني أحب العدل اكثر مما أحب « الحرافيش » واكثر مما اكره الاعيان ..) ص ٥٦٢ .

وهذا الحلم الذي احبه وحققه « عاشور » الاخير ، هو نفس الحلم الذي حققه « عاشور » الاول ، والذي عرف « بالناجي » ، فقـد انتهت قصته بأن (رجع الى عمله الاول ، ولزم مسكنه تحت الارض ، كما الـزم كل تابع من اتباعه بعمل يرتزق منه ، وبذلك محق البلطجة محقا . ولم يفرض اتاوة الا على الاعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين . وانتصر على فتوات الحارات المجاورة ، فأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها مـن قبل ، فحف بها الاجلال خارج الميدان ، كما سعـدت في داخلها بالعـدل والكرامة والطمأنينة) ص ٨٥ .

ان هذا الحلم يجسده واقع المعاناة والقسوة التي نلمحها بدايـة

ونعيشها مع صفحات الرواية كلما أوغلنا فيها وتعمقنا داخلها . ان أول ملمح لهذه المعاناة ، هو ذلك « اللقيط » الذي تسمى فيما بعد باسم « عاشور الناجي » ، وصدامه بعد وفاة الشيخ « عفرة زيدان » الذي التقطه ورعاه ، بأخيه « درويش زيدان » ذلك العربيد الشرس الذي (نأى عن ظل الشيخ سعيا وراء الرزق بعد أن رفض التعلم قلبه . انطلق الى العالم غلاما طريا فتربى في أحضان المرارة والعنف قبل ان يستقيم عوده ، قبل أن تتشرب روحه الصلابة والنقاء . أما عاشور فتفتح قلبه اول ما تفتح للبهجة والنور والاناشيد . ونما نموا هائلا مثل بوابة التكية ، طوله فارع ، عرضه منبسط ، ساعده حجر من أحجار السور العتيق ، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل ، قسماته وافية التقطيع ، غليظة مترعة بماء الحياة ، تبدت قوته في تفانيه في العمل وتحمله لمشاقه ، ومواصلته بلا ملل ولا كلل، وفي تمام من الرضا والتوثب ، واكثر من مرة قال له الشيخ :

ـ لتكن قوتك في خدمة الناس لا في خدمة الشيطان !) ص ١١ .

هذا الصدام الذي بدأ بين « عاشور الناجي » و « درويش زيدان » يتطور ليكون صداما بين طبقتين ، هما : طبقة « الحرافيش » وطبقة الاعيان أو الوجهاء .. الطبقة الاولى تبحث عن العدل والامن والعيش في رحاب الطمأنينة ، وترى في الطبقة الاخرى عدوا مبينا ، يحتكر المال والسعادة والوجاهة . بينما هذه الطبقة « الاعيان » ترى في الحرافيش ، طبقة اقل يجب أن تخضع لمشيئة الوجهاء ، وان تلتزم بالدرجة الدنيا ولا تصعد بعدها درجة أخرى .. فالفروق حقيقة قائمة وواقعة ، وعلى أية حال ، فلا بد ، في نظر الاعيان من الاعتراف بالامر الواقع .

ولعل القارىء يتساءل : من هم « الحرافيش » الذين يقصدهم الكاتب في هذه الرواية ؟ لقد وصفهم « نجيب محفوظ » في اكثر من موضع . انهم المتسولون والمتشردون بلا عمل (ص ٢٢) وهم (يتلاصقون بالليل تحت القبو وفي الخرابات) ص ٥٢ . وهم على كل حال يعيشون « الحياة الضحلة » ، ومنهم من يعمل « راعي غنم » أو « شيال » أو نحو ذلك ص ٥٦٢ . هؤلاء هم الحرافيش الذين يبحثون عن العدل ونور الحياة الكريمة ، وهم يحتاجون بالضرورة الى من ينقذهم ويحقق لهم رغبتهم العارمة في العدل والكرامة . ومن هنا كان الصدام ، واستمراره حتى نهاية الملحمة .

ونتيجة للصراع الدامي الذي يحدث في الحارة ـ لا اسم لها ـ نجد ان البحث عن العدل يفرض بالضرورة تناول مقتضيات تحقيقه ، مثل القوة والبطولة والعظمة . فالقوة هي عصب الحياة في الحارة ، حيث يعتمد الفتوات على القوة لقهر الاخرين من خارج الحارة لحمايتها ، والاعيان

في داخلها لتأمين حياة الحرافيش . وتصبح القوة عامل أمن لتوفير الرزق والطعام :

(ـ ستهلك جوعا اذا لم تعتمد على قوتك ..) ص ١٤ .

بل ان القوة في نظر الحارة تصبح بلا معنى اذا لم تكن عامل ارهاب وردع ، بغض النظر عن استخدامها فيما يفيد الناس .

(وكان يشاهد ما يصيب بعض جيرانه من عنت الفتوة ورجاله فيكظم غيظه ويطيب خاطر المظلومين بكلمات لا تغني ويدعو للجميع بالهداية ، حتى قال له جار ذات يوم :

ـ انك لقوي ياعاشور،ولكن ماذا افدنا من قوتك ؟!

علام يلومه الرجل ؟ علام يحرضه ؟ اليس حسبه انه رفض الانضمام الى الطغاة ؟ اليس حسبه انه لا يستغل قوته الا فيما ينفع الناس ؟) ص٢٧، لان « الحياة المقدسة لا تمتثل الا للاقوياء » ص ٣٧٩ ، ولانه « يحتقر الاستسلام ولكنه ايضا يقدس العذاب » ص ٢٧٤ . ثم تتحول القوة الى همة وطموح « لا خجل من الضعف اذا المرء عليه انتصر . وما معنى القوة اذا لم تستو فوق خلجات الخور ، فانهل من رحيق الحياة السامي النابع من علو الهمم » ص ١١٩ . وهنا ، فان الخوف يصبح البديل الذي لا يرضاه قانون الحارة ، وقانون الحياة ايضا ، وان كان وجوده سيظل حقيقة بشرية قائمة . وسوف نرى الهزائم تحدث في ملحمة الحرافيش بسبب الخوف احيانا ، وان كانت بأسباب قاهرة غالبا . وسوف نرى الان ما حدث لشمس الدين الثاني :

(لم يغمض لشمس الدين جفن . ترك سنبلة في زينتها تنتظر حتى غلبها النوم . اطفأ المصباح ، تدثر بعباءته اتقاء للبرد ، ورأى في الظلمة الاشباح . اشباح الماضي كلها . ما هذا التدهور بعد الصمود ؟ الم يحمل اثقاله ويمضي بها ؟ الم يكفر عنها بالصبر والالم ؟ الم يلتزم بالجدية والاستقامة والجلد ؟ كيف جاء التدهور ليرث نضاله كله بلا دفاع ؟ لقد حدث ذلك بسبب سقوطه في هاوية الخوف . الخوف أصل البلاء . خاف ابنه فطرده ثم طلق أمه ، ثم مضى بقدميه الى وكر الشيطان . بلا تفكير سليم مضى . وكيف يتهيأ التفكير السليم لمنذعر ؟ عندما صرع الخوف واجه الحياة بكبرياء ..) ص ٤٧٩ .

بل ان « نجيب محفوظ » يلخص القضية ـ القوة والخوف ـ في عبارة مكثفة أقصر مما سبق . انه يبلورها هكذا : (ان قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران فالنجاة عبث) ص ٤١ . وعدم الاعتراف بالخوف أمر متفق عليه من أهل الحارة وفتواتها ، فلا محل لـه تحت أي غطاء . انه مرفوض دائما ، وان كان هذا لا يلغي وجوده في داخل بعض الشخصيات ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل انه قد يحدد مسار خطواتها وسلوكها ، كما راينا في الاقتباس الخاص بشمس الدين .

اذن لا بد من القوة لكي يتحقق العدل ويسود الامن ، ولا بد من نزع الخوف وطرحه في بئر عميق ، لان الخوف هو عدو الحركة الطموحة والشجاعة والبطولة الحقيقية . ان القوة والشجاعة تتحول الى بطولة وعظمة ، اما القوة الخائفة الجبانة ، فانها تتحول الى عبء يثقل كاهل المحرومين والمتشردين والضعفاء الذين يطلبون العدالة والحماية ، بل انها تتحول الى هزيمة من الداخل .. وما اقساها من هزيمة :

(ــ هل ذقت الهزيمة في حياتك ؟

ــ لا اظن .. ولكن اي هزيمة ؟ من عدوك ؟

ــ لا عدو لي . انهاهزيمةمن الداخل ..

فهز راسه متحيرا ، فقالت متشجعة بصورة اوضح :

ــ هزيمة الانسان امام نفسه ، رضاؤه بالدمار اذا شئت ..)

ص ١٥٩ .

وبالمقابل فان أعظم انتصار يحققه الانسان هو انتصاره على نفسه ، وعدم الاستسلام للهزيمة الداخلية التي تتجسد في الخوف ، وهو الانتصار الذي حققه « عاشور » الاخير حين « تم له اعظم نصر ، وهو نصره على نفسه » ص ٥٦٦ ،وحين « أصر أن يجيء الرفض من ذاته لا حذرا من الحرافيش . انه يريد ان يتفوق على جده نفسه (يقصد عاشور الاول) . لقد اعتمد جده على نفسه ، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر . ولقد مال مرة جده مع هواه ، وسوف يصمد هو مثل السور العتيق . ومرة اخرى قال بقوة :

ــ لا ... » ص ٥٦ .

ان البحث عن العدل في حارة الفتوات يمر بفترات من المد والجزر، وتتوقف هذه الفترات على شخصية الفتوة ، ومدى وفائه بالعهد والحفاظ على الميراث المعنوي الذي خلفه « عاشور الناجي » الاول ، والذي صار يشبه الاولياء والقديسين . ان اسم الناجي عند الحرافيش أصبح « مرادفا عندهم للخير والولاية والبركة » ص ١٢٦ .

ولقد شهد العدل مرحلة المد العظيم في عهد « عاشور الناجي » الاول ، الذي هوى مع نفسه ، ثم تدارك الامر .. الا ان مرحلة المد هذه ، بدات تنحسر رويدا ، وبدا الفتوات من سلالة الناجي ، يهوون في درك الانانية والشهوة والتسلط وحب الجاه ، والانسلاخ عن طبيعة الحرافيش .. واصبحتاسرة الناجي رمزا لما يمكن ان يحدثه الظلم بالناس ، وما تحدثه

عدالة السماء بالظلمة والجاحدين « وقال الحرافيش ان اسرة الناجي اصبحت مسرح الحزن وامثولة العبر جزاء خيانتها لعهد جدها العظيم صاحب الكرامات والبركات » ص ٣٨٣ . لقد اضحى التساؤل مريرا عن الواقع الذي يتعثر ، وعن القهر الذي لا يرحل ، وعن الحزن المقيم . سوف نرى « شمس الدين » الاول يطرح التساؤل والتصور في صورة اسوانة رهيبة :

(لاول مرة يتساءل عما فات وعما هو آت . ويتذكر الاموات . ويتذكر الاولياء الذين عمروا الف عام والخراب الذي يعبث بالاقوياء . وان العذر ليس وقفا على ضعف النفس والرجال . وان هدم زفة مسلحة ايسر الف مرة من صد ثانية بما لا يقال . وان البيت يجدد والخرابة تعمر لا الانسان . وان الطرب طلاء قصير الاجل فوق موال الفراق) ص ١٢٩ .

ان هذا التساؤل وذلك التصور للخراب والبناء ، قد وضع الحرافيش — الرواية — في موضع من يأسى لمصير الانسان الذي يظلم اخاه الانسان .. الاعيان يظلمون الحرافيش باحتقارهم ، وسموهم فوقهم وحرمانهم من الخير . والحرافيش ممثلون بالفتوات يظلمون الوجهاء « بالفتونة » وفرض الاتاوات واجبار الاعيان على الخضوع الظاهري والنفاق . وكل فريق يتربص بالاخر ، وينتظر لحظة الخلاص منه الى الابد .. وهنا تتعقد طبيعة الحياة في الحارة ، وبين الحرافيش انفسهم ، وتحدث ظواهر غريبة بينهم مثل ظاهرة « الاخوة الاعداء » نتيجة للجشع والانانية .. وتتدخل الحكومة، وتزعم انها تريد فرض العدل ، ولكنها تتراجع ، بل تتقدم لتدفن العدالة المنتظرة على يديها !

— ٣ —

ان التشاؤم اصبح نتيجة منطقية لتعقد الحياة في الحارة ، واصبح الحديث عن الموت شيئا تلقائيا نعثر عليه في اكثر من موضع ، بل ان معظم الشخصيات تنتهي بالموت ، او بالاختفاء المفزع المروع : « وشعرت بأن الموت اقتحم المخدع ، وانه ينتظر في ركن وانه اقوى الثلاثة حضورا » ص ٣٩٦ . بل ان دراويش التكية يتحولون في نظر « جلال الناجي » الى موت « انهم الموت الخالد الذي يتعالى على الرد » ص ٤٠٢ ويقول رجل « كلنا اموات اولاد اموات » ص ٤٠٣ ثم « يوجد شيء واحد يا أبي هو الموت » ص ٤٠٤ .وعن افتراض بعودة « قمر » الى الحياة ، ماذا يحدث ؟ « تحكم بالغباء وتضاحك التافه وتقلد الامراء وهي حفنة من تراب . كيف هي الان في قبرها ؟ » ص ٤٠٥ . واذا كان الموت قد اصبح السمة

العامة والمتشائمة لحالة الجزر التي حدثت للعدالة في الحارة ، فان « نجيب محفوظ » في لحظة يقظة يستدرك بأن الموت الذي يعنيه ، هو موت الحق والقوة والعدل (لا تحزن على مخلوق سرعان ما انهزم . لم يحفظ العهد . لم يحترم الحب . لم يتمسك بالحياة . فتح صدره للموت . اننا نعيش ونموت بارادتنا . ما اقبح الضحايا . دعاة الهزيمة . الهاتفون بأن الموت نهاية كل حي ، وبأنه الحق . انه من صنع ضعفهم واوهامهم . نحن خالدون ولا نموت الا بالخيانة والضعف) ص ٤٠٥ .

وترتبط قضية العدل بالموت ارتباطا منطقيا . فاذا كان الموت علامة على التشاؤم ودليلا على خواء الحياة في الحارة ، فان « نجيب محفوظ » يحرض على عدم الاستسلام لهذا التشاؤم وذلك الخواء ، ويفصل ما بين الموت والعدل ، اذ يتحول العدل الى مرادف للحياة رغم الموت :

(ـ الناس يتساءلون متى يتحقق العدل ؟

فابتسم جلال بامتعاض وتمتم متسائلا :

ـ ما اهمية ذلك ؟

فقال عبد ربه بدهشة :

ـ انه كل شيء يا بني ..

فقال بازدراء :

ـ انهم يموتون كل يوم ، وهم مع ذلك راضون !

ـ الموت علينا حق ، اما الفقر والذل فبيدك محقهما !) ص ٤١٠ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٤ ـ

يتصل بطبيعة الحياة المعقدة في الحارة ، ما نراه من مظاهر الاخوة الاعداء ، وهي ظاهرة شاذة بالتأكيد ، وان كانت امرا طبيعيا في مجتمع تحكمه شخصيات مجهولة النسب أو لقيطة او ابناء حرام ، كمجتمع الحرافيش الذي يحكم فيه الاقوى ويتسلط ، سواء كانت القوة هنا ، قوة « الفتوة » أو قوة « الجنس » ممثلا في بعض الفاتنات (زهيرة مثلا) . ان مجتمعا يخلو من العدل يصبح فيه قتل الاخ اخاه امرا جائزا ، وان كان امرا مستنكرا في كل الاحوال .. وسوف نقرأ هذا المشهد رغم طوله النسبي ، لنرى الى اي حد اصبحت هذه الظاهرة امرا شائعا :

(استقبله في بهو الاستقبال بالدور الاول . جاء الرجل في هالة من العجلة والاهتمام والقلق حتى انقبض قلب رمانة . وجلس وهو يتساءل بلا اي تمهيد :

ـ هل اغضبت اخاك وحيد ؟
فذهل رمانة ، وقال :
ـ ما بيني وبينه الا كل خير !
ـ رايته الساعة في البوظة ، هائجا ثملا ، يلعن ويسب ، متهمـا اياك بأنك تحرض « عزيز » عليه !
فانتتر منفزعا وهو يصيح :
ـ افتراء وكـذب ..
فبادره محمد توكـل :
ـ لا تتوان عن اقناعـه .. ، عجل ..
فتساءل رمانة محتدا :
ـ ماذا تعني ؟
ـ ان لم تسرع فسيصيبك اذى لا تتصوره ..
ـ ولكنه اخي !
فقال توكل وهو لا يفطن الى ابعاد قوله :
ـ ليس نادرا ان يقتل الاخ اخاه في حارتنا !
فازدرد رمانة ريقه بامتعاض وغمغم :
ـ هكـذا ..
فقال شيخ الحارة :
ـ لقد اعذر من انذر ، فتحرك وحق الحسين ..) ص ٣٠٩ .

ومن هذا المشهد يتبين الى اي حد بلغ السوء بين الاخوة الاشقاء ، بل انه يتمدد الى الابناء والاخوات ، ولذا ، فاننا لا نستغرب ان تحذر عزيزة ابنها عزيز من عمه وحيد ، وتعد العدة لكي تنتقم من هذا العم « الفتوة » شقيق زوجها ، وزوج شقيقتها في الوقت نفسه ، فلنستمع اليها وهي تخاطب « عزيز » :

(ـ لا تسلمني للجنون . امك حزينة ابدية . تحملت ما لم تتحمله زوجة مخلصة ، انت املها ، عزاء صبرها وتصبرها ، استيقاظها من كابوس طويل ، وقد قضى علينا ان نعيش في غشاء من المكر السيىء ، ولن يقدم لنا السم الا في قطعة من الحلوى ، لا خوف عليك من العداء السافر ، ولكن الخوف واجب من البسمة الحلوة ، والكلمة العذبة ، والـدواء الشافي ، واقنعـة الاخلاص التي لا حصر لها ..

فتمتم وهو يتلوى في الحصار :
ـ لست غـرا يا اماه ..
ـ ولكنك بريء ، والبراءة فريسة الاوغاد ..) ص ٣٠٣ .

ان ايقاع الحياة الاجتماعية في الحارة ، اصبح يستند الى مفاهيم قاسية وشريرة ، فتمزقت اواصر الاسرة الواحدة ، وانهدمت قلاع القيم الراسخة ، واضحت « الفتونة » مرادفا للقوة الغاشمة الحمقاء ، بعد أن كانت وسيلة لتأمين حقوق الفقراء والمهضومين .

وفي خضم هذا الايقاع الهادر تقف الحكومة دائما موقف العاجز أو الضعيف و « لا كرامة لعاجز » ان « فؤاد عبد التواب » مأمور القسم لا يتدخل في الحارة الا حين يرغب في الزواج من « زهيرة » الفاتنة المثيرة . فيحاول أن يفرض النظام في الحارة ، ولكن الى حين ، ولما لم يتحقق له حلمه بالزواج من (زهيرة) تراجع عن فرض الامن ، بل شارك في مقتل الفتوة (نوح الغراب) في الزفة ، وقيد الحادث ضد مجهول ، كما العادة دائما !

— ٥ —

واذا كانت حوادث الحارة تقيد ضد مجهول دائما ، فان العدل لم يلحق بالفتوات من جانب الحكومة الا نادرا ، اذ ان الفتوات كانوا يفرضون سطوتهم وأسلوبهم في منح الامن لمن يدفع ، وسحب الحياة ممن يعترض او يحتج ، دون أن يتعرضوا لمساءلة حكومية ، وكانت هذه شرعة الحارة باتفاق ضمني مع الحكومة ، ولا يمنع هذا بالطبع — حين تطرح قضية على مائدة التحقيق — أن يتقدم شهود الزور الماجورون . ان الحارة لم يحدث فيها تدخل حكومي قبل رغبة المأمور ونوح الغراب في الزواج من « زهيرة »، وخوف « محمد أنور » من نوح الغراب . (لم يحدث شيء كهذا من قبل في الحارة . لم يكن يدخلها شرطي الا عند الضرورة القصوى وكافة جرائم الفتوة تنسب عادة الى مجهول حيال تصميم شهود الزور ..) ص ٣٦٠ ثم (جرى همس متوتر بأن فؤاد عبد التواب يكمن وراء التدبير المحكم الذي انتهى بهلاك « نوح الغراب » ، وانه ازاحه من طريقه لا دفاعا عن الامن ، ولكن طمعا في الاستحواذ على زوجته الفاتنة زهيرة .

وضاعف من سوء الظن به تدخله العجيب لمنع اختيار فتوة جديد للحارة . فمضت الحياة في الحارة بلا فتوة يضبطها لاول مرة في حياتها الطويلة العريقة . وشعر الناس بمذلة لم يشعروا بمثلها من قبل) ص ٣٧١ .

ان هذه الظواهر التي أحدثت القلق والاضطراب داخل الحارة ، انما توضح الى اي حد أصبحت العدالة غائبة ، وان عودتها شيء اشبه

بالمعجزة ، وان اصحاب التكية القريبة من الحارة ، ما زالوا يعيشون وراء ابواب مغلقة يترنمون بأناشيدهم غير المفهومة دون ان يظهروا امام اهل الحارة لمساعدتها والوقوف بجوارها في محنتها . وأخذ التساؤل يطرح نفسه من جديد :

(متى اذن يفتحون الباب او يهدمون الاسوار ؟ يريد ان يسألهم لماذا ارتكب فائز جرائمه . حتى متى تشقى حارتنا وتمتهن ؟ لم ينعم الانانيون والمجرمون ؟ لم يجهض الطيبون والمحبون ؟ لم يغط في النوم الحرافيش ؟) ص ٥٤٨ .

— ٦ —

في هذا الجو الغامض وبعد سلسلة عنيفة ورهيبة وطويلة من المآسي يتحقق حلم « نجيب محفوظ » بالعثور على المستبد العادل الذي يتمثل في « عاشور » الاخير ، والذي قهر نفسه وانتصر عليها ، وقاد ثورة الحرافيش ضد الاعيان ، فوضع نهاية للظلم ، معتمدا على الله جل شأنه « والتف الحرافيش حول فتوتهم في تفان وامتثال ، وانتصب بينهم مثل البناء الشامخ ، توحي نظرة عينيه بالبناء لا بالهدم والتخريب » ص ٥٦٢ . فلا خوف الان ولا ظلم ، لان « العدل خير دواء » ص ٥٦٣ ، ويظل الحلم متوهجا لدى « نجيب محفوظ » حتى آخر فقرة في الرواية ، حيث يتحدث عن البطل فيقول :

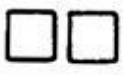
(عاد الى دنيا النجوم والاناشيد والليل والسور العتيق . قبض على اهداب الرؤية فغاصت قبضته في أمواج الظلام الجليل . وانتفض ناهضا ثملا بالالهام والقدرة ، فقال له قلبه لا تجزع ، فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الاطفال وطموح الملائكة ، وهتفت الحناجر شادية :

« دوش وقت وقت سمر از غصة بخاتم دادن
واندر آن ظلمت شب آب حياتم دادن) ص ٥٦٧ .

اي : ليلة امس ، في وقت السمر ، أعطوني النجاة من الالم والويل وناولوني ماء الحياة في هذه الظلمات من الليل .

حلمي محمد القاعود

— جيزان —



الضرائر
أو
الجوازات الشعرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم الدكتور جميل علوش

من الاخطاء الشائعة بين اجيالنا الطالعة وبخاصة من لهم منهم علاقة بالادب والنقد أن الشاعر يملك حرية التصرف بالكلام رفعا ونصبا وخفضا وتقديما وتأخيرا وتذكيرا وتأنيثا واشباعا واختلاسا ، ويستندون في فهمهم الخاطىء هذا الى القول المأثـــور : يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره .

وكثيرا ما تواجهني اشكالات من هذا القبيل عند التطرق الى الحديث عن الشعر واصوله وقوانينه مع احد هؤلاء الذين يتصـــورون الجوازات

الشعرية مشجبا يعلق عليه الشاعر كل اخطائه ومزالقه وهفواته . ومنهم من يعجب حينما أوضح له ان القضية لا تعدو ان تكون ضربا من التخفيف على الشاعر في مسائل معينة لا يجوز لـــه ان يتعداها .

ويذكر ابن جني بهذا الصدد انه كان قد سأل استاذه ابا علي الفارسي ان كان يجوز لهم ضرورة ما جاز للعرب فقال : كما جاز ان نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم . فما اجازته الضرورة لهم اجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا ، واذا كان كذلك فما كان من احسن ضروراتهم يكون من احسن ضروراتنا وما كان من اقبحها عندهم يكون من اقبحها عندنا (١) .

وهذا يعني ان الضرائر الشعرية تتفاوت حسنا وقبحـــا . وعلـــى هذا الاساس قسمها حـــازم القرطاجني قائلا : والضرائر الجائزة منهـــا المستقبح وغيره وهو ما لا تستوحش منـــه النفس (٢) وقسمهـــا صاحب « ميزان الذهب » الى قبيحة ومقبولة (٣) وكذلك فعل الدكتور ابراهيم انيس في كتاب موسيقى الشعر (٤) .

أما الضرائر القبيحة فهي لا تعد ولا تحصى واما الحسنة المقبولـــة فأهمها التالية :

١ ــ صرف الممنوع .
٢ ــ قصر الممـــدود .
٣ ــ قطع همزة الوصل .
٤ ــ وصل همزة القطع .
٥ ــ تخفيف الهمزة .
٦ ــ تثقيل المخفف في لفظي فم ودم .
٧ ــ تحريك الساكن .
٨ ــ تسكين المتحرك .
٩ ــ كسر المجزوم والمبني على السكون في القافية .

هذه هي الضرائر الحسنة ويعقبها في الحسن والقبول منع المصروف ومد المقصور وتنوين المنادى العلم وما زاد على ذلك فهو قبيح مستخشن .

وعلى هذا الاساس من علمي التام بما يجوز للشاعر وما لا يجـــوز نبهت أحد الاخوان في مقر رابطة الكتاب الاردنيين الى خطأ اقترفه حـــين استعمل ضمير الغائب المفرد مختلسا في بيت لا اتذكره ولكنه يجري علـــى نسق البيت التالي الذي أتيت به للتمثيل :

ان كـــان شعبـــه لا يـــرد مهاجمـــا
أو كـــان جيشـــه لا يصـــد دخيـــلا

ولان البيت من البحر الكامل فنحن مضطرون هنا كما اضطر الشاعر

المذكور لان نلفظ الهاء في شعبه وجيشه مختلسة تحقيقا للنغم الشعري . وما كان من اخينا الشاعر الا ان ابى واستكبر واصر على ان الاختلاس جائز هنا فطالبته بالحجة وأعطيته مهلة أسبوعين ليأتيني ببيت واحد من الشعر العربي يؤيد به رأيه .

وكنت على ثقة من أن المسألة لا تحتاج الى حجة فهي واضحة تمام الوضوح . والسمع المرهف يأبى هذا الاختلاس ويمقته . والقضية بالنسبة لي ليست ما يجوز وما لا يجوز بل هي قضية ذوق تمرس بدراسة الشعر وحفظه والتلذذ بموسيقاه أكثر من ربع قرن فلا يمكن ان يجوز عليه خطأ عروضي مهما كان خفيا او دقيقا .

وبعد اسبوع واحد بالضبط من ذلك التاريخ لفت الاخ الدكتور عبد الرحمن ياغي انتباهي الى انه عثر على بعض الشواهد التي تؤيد رأي اخينا الشاعر في جواز اختلاس ضمير الغائب عند الضرورة .

واتذكر مما عرضه علي الدكتور ياغي بيتين هما :

كنواح ريش حمامة نجدية
ومسحت باللثتين عصف الاثمد

فان يك غثا او سمينا فانني
سأجعل عينيه لنفسه مقنعا

فقد حذف الشاعر الياء من « نواحي » في البيت الاول مجتزئا عنها بالكسرة لاقامة الوزن . وقد عد حازم القرطاجني مثل هذا الحذف في الضروروات القبيحة لما اعتور الكلمة من نقص مجحف (٥) وبخاصة ان هذا الحذف يدعو للالتباس فقد يظن القارىء أن الشاعر انما يقصد النواح بمعنى البكاء لا النواحي جمع ناحية .

اما البيت الثاني فقد اضطر الشاعر فيه الى اختلاس ضمير الغائب في كلمة « نفسه » حتى يتسق له الوزن وينسب الى مالك بن خريم (٦) .

وحين فاتحني الدكتور ياغي في الموضوع ، لم يكن معي ولا معه متسع من الوقت للجدال فقلت متعجلا : ان القواعد لا تقوم على البيت والبيتين فقد وردت بعض الشواهد بنصب الفاعل ورفع المفعول فهل يجوز اذن لنا أن ننصب الفاعل وان نرفع المفعول ؟

فأفهمني انه لا يقصد المخالفة والمعارضة بقدر ما يقصد التنبيه على وجوب الحذر والاحتراس في مثل هذه المواقف التي تتطلب التحقيق والتدقيق قبل اعلان الموقف والجهر بالراي .

ويشهد الله اني حذر ومحترس بل شديد الحذر والاحتراس وانتاجي الادبي من شعر ونثر يشهد بذلك ولي في كل مسألة راي ومن كل قضية موقف . أما اذا كان علي ان اتردد في أن الفاعل مرفوع والمفعول به منصوب

لان بيتا شاردا او عبارة طائشة جاءا بغير ذلك فتلك مصيبة لا تحتمل . وهذا يعني ان نلغي القواعد كلها .

لقد اورد ابن هشام في مغني اللبيب (٧) تحت بند تقارض الاحكام انه نقل عن العرب اعطاء الفاعل اعراب المفعول وعكسه عند امن اللبس. ومثل على ذلك بقولهم : خرق الثوب المسمار وكسر الزجاج الحجر برفع الثوب والزجاج ونصب المسمار والحجر . وكذلك قول الشاعر :

مثل القنافذ هداجون قد بلغت
نجران أو بلغت سوءاتهم هجر

بنصب سوءات ورفع هجر ، وكان الواجب كما هو ظاهر في هذا كله ان يعكس الامر فينصب الثوب والزجاج وهجر ويرفع المسمار والحجر والسوءات . ونصب الفاعل ورفع المفعول في هذا كله ضرب من الشذوذ الذي يتلهى به النحاة والذي لا يجوز ان تقوم عليه قاعدة عامة كما سنرى بعد قليل .

واذا كان الموضوع يتعلق بانكار هفوة وستر زلة كما يحدث كلما قادتني المصادفات لان اكشف هزالا في اديب شاعر او متأدب متشاعر فان شواهد النحاة المهترئة هذه تتكفل بذلك كله فلا خطأ في العربية الا وله مسوغ ما دمنا استطعنا ان نجد تسويغا لنصب الفاعل ورفع المفعول .

ولكن القضية في رايي اكبر من ذلك فهي قضية اتقان واجادة وجمال لا قضية ترقيع ورفو . فعلى الاديب ان يملك العلم الراسخ الذي يجنبه العثور في الهفوات ، والذوق الرهيف الذي يمنعه من الانزلاق فيها . اما من اباح لنفسه ان يقترف الاخطاء ويلجأ الى الضرائر ويهجم على الزحافات دون علم فاذا نبه الى ذلك اخذ يبحث عن ورقة تين يستر بها عورته فهذا عاجز ولم يقدر له ان يتذوق عذوبة النغم المتسق ولا حلاوة العبارة الفصيحة . وللفصاحة كما سنرى فيما بعد رايها في الموضوع وحكمها في القضية .

ونعود الى موضوع الخلاف وهو هل يجوز اختلاس ضمير الغائب الواقع بعد متحرك في مثل ارضه وملكه وراسه اسماء ومثل طرحه وقتله واسره افعالا ؟

القاعدة تقول ان ضمير الغائب اما أن يقع بعد ساكن في مثل منه وعنه فيجوز اختلاسه واشباعه واما ان يقع بعد متحرك فعندئذ يجب اشباعه اي مده بواو اذا كان قبله فتحة او ضمة وبياء اذا كان قبله كسرة نحو له تلفظ لهو وبه تلفظ بهي .

وقد اشار عباس حسن في الوافي (٨) الى ذلك بقوله : والهاء في جميع احوالها تكون مشبعة الحركة اذا وقعت بعد متحرك فيمد الصوت بحركتها

حتى يكـاد يحدث في النطق لا الكتابة حرف علة مناسبا تلك الحركة فبعد الضمة الواو وبعد الكسرة الياء . أما اذا كانت متحركة بعد ساكن مطلقا فالاحسن ضمها من غير اشباع لحركتها سواء كان الساكن صحيحا نحو منه أم معتلا مثل اباه وابوه .

وقد اكد حنا الفاخوري في حديثه عن التقطيع هذه القاعدة بقوله (٩): يجوز اشباع ضمير الغائب المفرد المذكر اذا سبقه ساكن ويجب اشباعه اذا سبقه متحرك .

ونستخلص مما سبق أن اشباع ضمير الغائب قاعدة سليمة يشهد لها الاستعمال الكثير قديما وحديثا . أما الاختلاس فينكره الذوق السليم والسمع المرهف . وانا حينما طالبت الاخ الشاعر بابراز شاهد واحد على اختلاس الهاء كنت على يقين من انه لا علاقة له بالشواهد من قريب او من بعيد . وكل ما كنت اعنيه في قرارة نفسي هذا الشعر المتداول بيننا . اما الشواهد فلم اكن اغفل في لحظة من اللحظات انها مـلاذ العاجز وموئل الضعيف .

هذا وقد تعقبت الشواهد التي ورد فيها ضمير الغائب مختلسا بعـد متحرك فوجدتها لا تزيد على تسعة ابيات (١٠) . وبعد التحقيق والتدقيق تبينت ان احد هذه الابيات مختلف في نسبته والاخر مختلف في روايته واربعة مجهولة القائل . واما الثلاثة الباقية فأحدها منسوب الى الشماخ بن ضرار والثاني الى مالك بن خريم والثالث الى حنظلة بن فاتك ، كما أن احد هذه الابيات غير المنسوبة وهو :

لـي والاشـيخ تهضـه غيبتـي
واظـن أن تعـاد عمـره عاجـل

هذا البيت يتضمن خطأ نحويا فاحشا . يقول المحقق في ذلك : وقد عامل قوله (تهضه) معاملة المجزوم وان لم يسبقـه جازم . وقد كان من حق العربية عليه ان يقول تهيضه الحمى الا انه حذف الياء كما يحذفها لـو أن الفعل كان مجزومـا (١١) .

ومن المعروف ان بيت الشعر اذا اختلف في نسبته او روايته او كـان مجهول القائل سقط وعاد غير صالح للاحتجاج به (١٢) .

اما مالك بن خريم وفاتك بن حنظلة فهما مجهولان وحسبنا أن الاستاذ عبد السلام هارون محقق كتاب سيبويه (١٣) لم يستطع أن يقرر ان كان الاسم خديما او حزيما او حريما او خزيما فرد القارىء بعد ذلك كلـه الى كتاب سمط اللالىء ص ٧٤٨ .

والسؤال هو : هل يجوزلناان نجعل من شاهد او شاهدين او ثلاثة او اكثر حجة على صحة قاعدة وسقوط اخرى ؟ يقول ابن السراج بهـذا

الشأن (١٤) : وليس البيت الشاذ والكلام المحفوظ بأدنى اسناد حجة على الاصل المجمع عليه في كلام ولا فقه وانما يركن الى هذا ضعفة أهل النحو ومن لا حجة معه . ويقول المبرد كذلك (١٥) : البيت الشاذ ليس بحجة على الاصل المجمع عليه .

هذا ومن المعروف انه ليس كل ما نقل عن العرب ثقة فمنه المصنوع والضعيف والمنكر والمتروك والرديء والمذموم والشاذ والحوشي والغريب والشارد والنادر . وقد الم صاحب المزهر في علوم اللغة بهذا كله (١٦) . افنجعل ما هذه صفته من الكلام سندا لنا وحجة ؟

ومما يؤكد ذلك أن معظم ما اعتبره بعضهم ضرورات اعتبره غيرهم اخطاء وحسبنا أن نذكر هنا أن المرزباني الف كتابا في مآخذ العلماء على الشعراء وسماه الموشح وان القاضي الجرجاني عقد فصلا في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه سماه اغاليط الشعراء (١٧) .

وثمة نقطة اخرى لا بد ان نشير اليها وهي أن الجوازات الشعرية القبيحة من مطاعن الفصاحة . فلو افترضنا اننا استوفينا في النص الادبي شروط النحو وشروط العروض ،اليس من المطلوب منا استيفاء شروط الفصاحة ؟ قال الشيخ بهاء الدين السبكي بهذا الصدد : ان كل ضرورة ارتكبها شاعر فقد اخرجت الكلمة عن الفصاحة (١٨) .

وقال ابن الاثير : ونحن في استعمال ما نستعمله من الالفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز . وهذا يرجع الى حاكم الذوق السليم . فان صاحب هذه الصناعة يصرف الالفاظ بضروب التصريف فما عذب في فمه استعمله وما لفظه فمه تركه (١٩) .

وقد كان استاذنا الشيخ جميل الفاخوري يمقت الضرورة الشعرية فيتجنبها في شعره ويصلحها في شعر غيره مما كان يعرض لنا اثناء الدرس فمن ذلك قول الرصافي :

ثم اجتذبت لها من طرف ملحفتي
دراهما كنت أستبقي بقاياها

فأشار علينا بتغييره على الوجه التالي :

ثم اجتذبت لها من طرف ملحفتي
دراهم اقتصدت كفي بقاياها

وذلك ليتجنب ارتكاب ضرورة صرف الممنوع في دراهم . ولعله التزم في ذلك رأي ابن سنان الخفاجي فقد ذكر في سر الفصاحة ان صرف غير المنصرف وعكسه في الضرورة مخل بالفصاحة (٢٠) .

والشعراء الكبار يتجنبون الضرورات ما وسعهم ذلك : يقول صاحب اسس النقد الادبي : والحق ان الشعر المثالي الرائع هو هذا الذي يخلو

من ارتكاب ضرورة يجفوها السمع ، وتبعد بالكلام عن ان يكون متسقا مع الشائع المألـوف من كلام العرب (٢١) .

وقال الدكتور ابراهيم انيس : نحن اذن ننظر الى تلـك الضرورات المستقبحة على انها أثر لاحد الامور الاتية : خطأ في الرواية او اختـلاف اللهجات العربية أو الصنعة العروضية . ويجـدر بمن يعـرض لبحث شواهدها في ثنايا كتب النحو ، أن يعالجها في ضوء هذه الامور الثلاثة (٢٢) .

واود قبل أن انهي كلمتي ان اشدد على النقاط التالية :

١ ـ ان النحاة واللغويين والعروضيين استخلصوا القواعد العامة مما تراكم بين أيديهم من مأثور الكلام وان علينا أن نتعامل مع هذه القواعد لا مع الشاذ والنادر .

٢ـ ان جذور اللغة العامية موجودة في التراث العربي وان علينا لذلك ان نلتزم اقصى درجات الحذر واليقظة خشية الخلط بين الفصيح والعامـي .

٣ ـ ان على من يتعاطى الصناعة الشعرية ان يكون وافر المحفوظ من كلام العرب بحيث تصبح الفصاحة لديه ذوقا وملكة واحساس النغم سادة وسليقـة .

٤ ـ ان المرجع في النواحي الموسيقية هم جهابذة الصناعة الشعرية كالبحتري وشوقي وبدوي الجبل وليس اعرابيا بدويا لم يكن يعـرف كوعه مـن بوعـه .

٥ ـ ان الشعر فن والفن جمال والجمال لا يكـون بالرفو والترقيع .

ولو كان هؤلاء الذين يستغلون الجوازات الشعرية لتسويغ اخطائهم ومزالقهم ، يفعلون ذلك عن علم ودراية لعذرناهم وقلنا اصحاب مذهـب جعلوا الترخص في اللغة رايا واعتقادا . ولكنهم اناس تضيق بهم سبل النظم فيشرعون يبحثون عن مسوغ لما يرتكبون من ضرورات وما يقترفون مـن اخطاء . وهذا ما لا يعذرون عليه ، وبخاصة اذا راح غيرهم يبحث لهم عن هذا المسوغ الذي يعز عليهم العثور عليه .

د. جميل علوش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصـــادر البحث :

١ ــ الخصائص ج ١ ص ٣٢٩ .
٢ ــ منهاج البلغـــاء ص ٢٢٢ .
٣ ــ أحمد الهاشمي ص ٢٥ .
٤ ــ ص ٣٠١ .
٥ ــ منهاج البلغاء ص ٢٢٢ وانظر المزهر ج ١ ص ١٨٩ .
٦ ــ الانصاف في مسائل الخلاف لابن الانباري ج ٢ ص ٥١٧ .
٧ ــ تحقيق محيي الدين عبد الحميد ج ٢ ص ٦٩٩ .
٨ ــ ج ١ ص ٢٢١ وانظر شرح التصريح ج ٢ ص ٣٣٩ .
٩ ــ الجديد في الادب العربي ج ٤ ص ١٠٩ .
١٠ ــ أنظر كتاب الانصاف ج ٢ ص ٥١٥ وما بعدها وضرائر الشعر لابي عبد الله القزاز القيرواني ص ١٥٠ وما بعدها .
١١ ــ أنظر كتاب الانصاف ج ٢ ص ٥١٩ .
١٢ ــ أنظر مذكرات في قواعد اللغة العربية لسعيد الافغاني ص ٧ .
١٣ ــ أنظر الكتاب ج ١ ص ٢٨ (حاشية رقم ١) .
١٤ ــ المزهر في علوم اللغـــة ج ١ ص ٢٣٢ .
١٥ ــ نفس المصدر والمكـــان .
١٦ــ المزهر للسيوطي ج ١ ص ٢١٤ وما بعدها .
١٧ ــ الوساطة ص ٤ وما بعدهـــا .
١٨ ــ المزهـــر ج ١ ص ١٨٨ .
١٩ ــ المثل السائر ج ١ ص٢٨٧ .
٢٠ ــ المزهر ج ١ ص ١٨٩ .
٢١ ــ أحمد بـــدوي ص ٤٧١ .
٢٢ ــ موسيقى الشعر ص ٣٠١ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسرب القطا

شعر
خالد الخزرجي

رسمت دمي فوق نافذة الريح ،
صار دمي مضفة في فم النار ،
صرت حقيقة ..
ونزت عروقي رصاصا
فاورق في نخيل الرميلة .. واخضل وجهي ..
توسدت عند الظهيرة خضر الضفاف ،
وأسرجت للريح مهري ..
« اسرب القطا »
كيف ضيعني الاقربون وأنكرني ابن عمي ؟!
وكيف اصطبار الغريب ؟ و ـ ليلاه ـ ناعت
بليل الهموم ـ وان المزار ـ بعيد
اليها يطير الفؤاد ، ويحترق الوجد .. والانتظار !..
اعرني جناحين ـ من فضة ـ يا ابن أمي
« لعلي الى من هويت »

أصوغ النجوم قلائد تبر
واضفر من سعفات النخيل ،
بلادا
مطرزة ،
بدماء العصافير ،
ان مواسمنا عطشت ،
وتوارثها العقم .. والظما البابلي ،
متى يلد الماء في المدن الظامئة ؟!
تسائلني عنك ــ هذا المساء ــ بلاد الهوى والحنين
اقول :
ــ تغيب الجميلة عاما
وعاما تعود
فتمطر في فصولا من الحزن والتعب الابدي ،
تعالي ..
فعندي اشتياق
لعينيك .. والشفة المشتهاة ،
تعالي ..
فانت بــلاد الهوى ،
والندى ،
أسرجي للصباح الجديد ،
جدائلك الخضر ،
هذا مخاضك أيتها العاشقة !

خالد الخزرجي
ــ بغداد ــ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصّتان قصيرتان

بقلم
محمد سمارة

١ الصرصار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان ثمة رجل يتمدد وحيدا في غرفة صغيرة . وكان عليه لكي يرى أوراق الشجرة الخضراء — وهي تلامس الحافة السفلى للنافذة الخشبية — ان يدفع رقبته النحيلة الى أعلى ، ويتحمل جزء من الم فقراته المنخورة ، غير انه كان يكتفي بمراقبة صرصار أحمر وهو يرفس محتضرا بين مجموعة من النمل الاسود الذي كان يجاهدلادخاله في ثقب صغير في الجدار . وفكر الرجل ان الصرصار سيدخل أخيرا في الثقب رغم رفساته المذعورة ، وينتهي كل شيء . وسعل الرجل ، وشحب وجهه ، وكان أشد ما يخشاه هو ان يتوقف نبضه على حين غرة قبل ان يتمكن من رؤية الصرصار اذ يدخل في الثقب . بغتة تناهت اليه — من وراء النافذة — ضحكات وأحاديث واضحة ، غير انه لم يكن ليقدر ان يميز أصحابها جيدا . وقال في سره : انهم لا شك يضعونه الان داخل دائرة حديثهم كالعادة .

ارتفعت الاصوات مما حدا به الى القول ثانية ان ذلك اشبه بالضرب على صفحة فارغة . وخفتت الاصوات لحظة لينفرد صوت — لم يعرفه

جيدا ــ بالتحدث عن مرضه المزمن بقرف ، وقال انه امرؤ يجب الابتعاد عنـــه .

وعاد الرجل ليراقب النمل وهو يتشبث بأرجل الصرصار في محاولة غير يائسة ، فيما كان الصرصار يمد أرجلا فزعة للامساك بشيء ما غير انه ارتعش بغتة واهتز جناحاه وسقط فوق مجموعة النمل الاسود . وسعل الرجل وتساءل : هل سيدخل هـــذا الصرصار في الثقب ؟ وشخص ببصره الى النافذة ، وما فتىء عاجزا عـــن رؤية الاوراق الخضراء وهي ترتطم بحافة النافذة الخشبية .

وسعل ثانية ، وتشنج جسده ، وبرزت عروقه ، وكانت عيناه تراقبان الصرصار اذ هو يرفس بين مجموعة النمل الاسود .

٢ الصرصار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بغتة ، وجـــد نفسه وحيـــدا . والنيل منه . وكـــان في ميسوره أن محاصرا في غابة كثيفـــة . وقد بدا يسمع ــ رغـــم خشخشة اوراق ذلك للرجل وهو يتحرك بذعـــر بين الاغصان الجافـــة تحت قدميه ــ اشجار الغابة المتشابكة كما لو كان اصواتـــا ، خشنة ، جافـــة تتميز وهما ، حلما . وتساءل : ايكون ذلك بوضوح من خلف الاشجار ، وهـــذا احد تلـــك الكوابيس التـــي زارتني ما جعله يسرع في العدو ويتمنى لو مؤخرا ؟ بيد انه ، وقد راى البنادق كان يملك الان بندقية او سلاحا ما . تبرز كأشباح من خلف بعض الاشجار بيد انه وقد استحضر الـــرؤوس التي أسرز في العـــدو ، وقال : شـــد ما تطارده ، تساءل ساخرا : وماذا افعل يدهشني ان اختلط الوهم بالحقيقة ببندقية ستبدو ازاء عشرات البنـــادق حتى بات التمييز فيما بينهما مستحيلا . التي تترصدني كغصن جاف صغير ؟ وهو يدرك أن ما يتحتم عليه فعله الان وخطر له أن ما يحدث له الساعـــة ــ لكي ينجـــو ــ هو مراوغتهم ، كثيرا ما حدث له في الحلم وفي بعض والوصول الى احدى الطرق السرية فترات الصحو ، حيث كان يـــزوره حيث لن يعود بامكانهم العثور عليه ، رجل يقف قبالته ، ويهمس في اذنـــه

بكلمات خشنة ، حادة . وكان هو يقف هادئـــا ، مستسلما ، حتى اذا ما حاول الهرب فوجيء بأن الرجل قيد رجليه ومنعه من الحركة .

والان ، يكتشف أن ما يراه فـــي الغابة لا يختلف عما كان يراه في الحلم سوى ان ذلك الرجل قد انشطر الى مجموعة رجال يحملـــون بنادق ، ويتوزعون خلف الاشجار ، وقد بدا ذلك لاعصاب الرجل المجهدة شاقا ، مرهقا ، ولا يدري كيف يحدث كـــل هذا بسرعة البرق وردد في سره : ومن يقول انهم يقصدونني انا بالذات . الا يحتمل أن يكون ثمة خطأ ما فيمـــا يحدث ؟ ومسح حبات من العـــرق انزلقت على عينيه ، وكان كل شيء ، فيما حولـــه مضببا ، وكانت رؤوس الاشجار المتقاربة تمنع عنه الرؤيـــة حتى لم يكن في امكانه رؤية ضـــوء الشمس . وفكر ان ذلك ما لم يره في الصحو او في الحلم اطلاقا . وتناهت اليه الاصوات ثانيـــة . صاخبة ، هادرة . فأدرك أن المسافة التـــي تفصله عنهم قد بدأت تتضاءل وتنكمش وانهم لا شك سيمسكون به عمـــا قليل . وهمس كيف هذا وانا اسرع من الريح ؟

وقرر ـــ وقد أيقن من لا جـــدوى الهرب ـــ أن يتوقف ويسألهم بصوت واثق عما اذا كانوا يقصدونه بالذات، لكن ما عساه يفعل لوكانوا يقصدونه فعلا ؟ وعلا اللغط، وارتفع الصخب، وسمع خشخشة الاغصان الجافـــة وهي تتكسر تحت اقدامهم ، فأيقن انه لم تعد ثمة مسافة تفصله عنهم اطلاقا وهذا ما جعله يسرع في العـــدو ، ويحدق في المسالك التي بدت ـــ رغم معرفته لها جيدا ـــ غريبة ، وكـــان يتوقف امام بعضها ماخوذا : أحقا هذه هي الطريق التي تعودت سلوكها فيما سبق ؟ بغتة ، ارتفع دوي ، وتمزق الصمت ، وتهاوى الرجل ، الـــذي اكتشف انه مقيد الرجلين ، فوق كومة من الاغصان الجافة ، بدت على هيأة فراش ، وقد كان في وسعه رغـــم جسده المتشنج أن يرى أشعةالشمس وهي تخترق الاشجار ، وتنزلق من بين الاغصان كسائل ذهبي ، وتغمر كل شيء .

محمد حسن سمارة
ـــ بغداد ـــ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة عن مسرح العصابات الثورية

١

الانسان في مركز الدائرة المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان سر عظمة المسرح بسيط بساطة كل الاسرار المقدسة والحقائق الأصيلة..

السر .. أن الانسان - ممثلا ومتفرجا - هو مركز الدائرة..

« اندرزيج هوسبراندت »
ناقد مسرحي بولندي

سيد حجاب

تمـــرين (١)

المكان صالة تدريبات «جيمناز يوم» أو «كرار» أو قاعة فسيحة أو «كراج» مهجور ومجموعة من الشباب ذوي شعور مرسلة يرتدون بذلات تدريب أو «سترنشات» باليه أو «بنطلونات» «جينز»، وأمامهم مدربهم الذي يكبرهم قليلا. الشبان يسيرون. يأمرهم مدربهم فيسرعون الخطى. يمشون بسرعة لاهثة يدورون في ارجاء المكان. بأمر من مدربهم ينحنون في سيرهم السريع يلمسون اصابع اقدامهم. يكادون ينكفئون.. دورة بعد دورة. يأمرهم المدرب فتنفرد قاماتهم و يعاودون السير النشيط. باشارة اخرى يتحول السير الى ركض. يجرون ببطء ثم بسرعة يتقافزون، جريهم. أذرعهم ترفرف كأنها أجنحة. يحاولون الطيران. يتواثبون الى اعلى ارتفاع مستطاع. تلهث الانفاس وما زالوا يركضون. اشارة مفاجئة من المدرب فيتجمدون كل في مكانه.. القلوب تدق بسرعة. يعاودون الجري باشارة - و باشارة يتوقفون.. ينطرحون أرضا على ظهورهم. و يغمضون عيونهم. أفواههم مغلقة وانفاسهم متلاحقة. يحاولون تنظيم الانفاس: شهيق عميق عميق. ممطوط بقدر الامكان وكأن الرئتين تحاولان اصطياد كل الهواء داخلهما. ثم احتباس للنفس حتى لتكاد الرئتان تنفجران. ثم زفير بطيء ممدود وكأن الرئتين تطردان كل الهواء الى ابعد مدى، وتنغلقان الى أبعد حد.. شهيق.. احتباس.. زفير.. مرة بعد مرة حتى تهدأ الأنفاس وتنتظم والعيون مغلقة. وكل يحاول تركيز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتباهه في نقطة بالجبهة وسط العينين.. بعد ان يصل التركيز الى قمته يبدأ الاسترخاء.

الجسد الممد على الارض يستسلم للجاذبية و يغيب فيها.. نقطة تماس الرأس بالأرض ثم قفزات العنق والظهر فقرة اثر فقرة تستسلم للجاذبية وتسترخي و يسترخي الحقوان. الفخذان.. الساقان.. القدمان. كل الجسد الآن مسترخ ثقيل ثقيل، والارض تضمه، وموسيقى اليكترونية في أرجاء المكان يديرها المدرب وتغرق فيها الاجساد المسترخية والمشاعر المستوفزة. موجات الانغام تغمر الاجساد والاذهان تفتح مغاليق المكنون في اللاوعي. عوامل الكف تتنحى.. ينحل التابو.. تطفو الذكريات المنسية والابخرة المكتومة.. تتوافر صور خفية وتنساب رؤى: احراش المدن.. غابات الاسفلت المسلح.. الخطوات المسرعة.. الملمس المعدني للعلاقات اللاانسانية، لحظة جنس مسروقة في سيارة، قبلة تحت الثلج المندوف.. رعشة برد.. خوف.. يد تحمل مسدسا.. دراكولا.. الموت في اسبانيا، حمامة بيكاسو.. شاطئ نيس وأساطير البحر..

تتداعى الصور والرؤى من اعماق اللاوعي تطفو و يتحرر الجسد المسترخي من ثقله فتتحرك اعضاؤه مع درامات الموسيقى المنداحة.. ببطء وحذر ينهض الجسد الممدد او يتكور أو يتمرغ على الأرض يطارد الرؤى الغريبة الخفية. يعايشها او يقاومها. يتحسسها أو يرفعها. يهمس لها او يصرخ في وجهها. لبعض الاصوات حفيف البحر ولبعضها عواء الوحش والمذبحة. ولبعض الحركات رخاوة النسيم ولبعضها فورة العاصفة. لكن كل شيء متسق مع نفسه وكل جسد متناغم مع موسيقاه ورؤاه الخفية وعالمه الخاص وفجأة تتوقف الموسيقى وتنهار كل العوالم وتهدأ كل الحركات وتنحط الاجساد اللاهثة بتداعيها اللامنطقي واتساقها الرمزي.

لم يكن هذا التدريب يدور في احدى مصحات التحليل النفسي الجماعي المنتشرة في الولايات المتحدة، وهو وان يكن شديد الشبه بجلسات التحليل النفسي الجماعي هذه (آخر صيحة في عالم التحليل).. الا أنه تمرين يقوم به بعض الشباب من عشاق المسرح الحالمين بمسرح جديد.

قد تجد هؤلاء الشبان في قرية صغيرة بمقاطعة كنت أو بالوست اند، وقد تجدهم في بروكلي أو لوزان أو لاشوديفو أو في غابة فانسان.. انهم ملح الأرض وحلم

أكثر برودة بعد ان هجرها يونسكو الى الكوميدي فرانسيز، وهجرها روادها من البرجوازيين الصغار الى تنظيمات التروتسكيين والماويين. كان الشباب الاوروبي بحاجة الى يقين جديد.. لم تعد القيم البرجوازية كافية لاجتذابهم. بيترفايس أشار لهم الى بداية الطريق. وبيتر بروك فتح عيونهم على آخرها ليروا عار الامبريالية. ومعونة الدولة للثقافة (وبيوت الثقافة التي انشأها مالرو) كانت معونة مشروطة (تماما كمعونة الامبرياليين للعالم النامي) وكانت الاحزاب الشيوعية، التقليدية قد سقطت في هوة اللعبة البرلمانية وأطل رأس باكونين من جديد بعبقريته الفوضوية وعادت المؤلفات اليسارية لروزالوكسمبورج تطل من واجهات المكتبات.

كان مجتمع الاستهلاك يتبلور وتتبلور في مواجهته موجة حادة من الرفض. احتضنت موجة الرفض هذه الاعمال السينمائية لجودار وتريفو وانطونيوني وبازوليني وفلليني، كما احتضنت الاعمال المسرحية لبينتر وادااموف وجاتي. ثم بدأت تخلق فرقها هي واعمالها، وبرزت أسماء جديدة: اندريه بنرتو.. جوريس.. كاترين مينوشكا.. بيتر ترسون... الخ وولد مسرح جديد: مسرح العصابات الثورية.

ومسرح العصابات الثورية هذا مسرح تجريبي. والتجريب هنا لا يعني الانغلاق داخل اطار معمل مسرحي. وانما يعني البحث من اجل استنبات لغة مسرحية جديدة (واللغة هنا تشمل كل عناصر العرض المسرحي) كما يعني البحث عن علاقة جديدة بين خشبة المسرح ومتفرج الصالة. انه مسرح يحاول تخطي التطهير الارسطي والتغريب البريختي ليصل الى المشاركة الجماهيرية. وهو مسرح يقطع كل الحبال التي تصل بينه وبين مجتمع الاستهلاك الرأسمالي. انه يدير ظهره للمعونات المشروطة التي تقدمها الدولة ومؤسساتها ليصنع خطا جديدا من الانتاج المسرحي، ويبشر بقيم جديدة ضد المجتمع الرأسمالي. ان نتيجة المعونة المشروطة للمؤسسات الرأسمالية (فورد او فولبرات أو الدولة نفسها) تبدو واضحة في كارثة مسرح «الماما». لقد انحل هذا المسرح وانشق عن بعض اعضائه ليقدموا اعمالا تجارية رديئة تتخذ سمة المسرح الثوري (لعل ابرزها مسرحية هير) بينما ظلت بقية الفرقة تقدم الاعمال الرومانسية التقليدية أو تحاول التجديد في الشكل دون وقفة صارمة رافضة للعالم الرأسمالي.. ان الرأسماليين لا يقدمون معونتهم لمن يبشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باقتلاعهم. واذن فان على من يحلم بعالم جديد ومسرح جديد ألا يمد يده الى مال الرأسماليين وصدقاتهم. وعليه ان يسعى لخلق مسرح يبشر بالثورة بين الفقراء.

والمسرح الفقير اصطلاح صكه عبقري المسرح البولندي جروتوفسكي. والمقصود بالفقر هنا هو رفض الامكانيات الآلية الحديثة للمسرح لحساب الامكانيات البشرية متمثلة في أداء الممثل ورؤية المخرج للنص. المقصود بالفقر ان تسقط الديكورات الغالية ذات البهرجة أو ذات الطابع الفوتوغرافي لتخلو المنصة - بقدر الامكان - لحركة الممثل وسكناته وأنفاسه وتقلصات عضلاته كي نصل - نحن المتفرجين - عبره الى روح العرض المسرحي. والممثل عند جروتوفسكي ليس هو تلك الاداة التشخيصية التي تدربت على مجموعة من الكليشيهات التبسيطية للعواطف والمواقف كما في المسرح التقليدي.

كما انه ليس ذلك العليم بأسرار عالم النفس ودوافع الافعال القادر على التركيز والتخيل والاندماج كما يعده ستانسلافسكي.

وهو ايضا ليس ذلك القناع والموضوع على مبعدة من النفس كي يوقظ العقل حسبما يريد بريخت، ان سر الممثل عند جروتوفسكي مختلط بجذور المشاعر الانسانية البدائية. وجروتوفسكي حسب قوله لا يعطي ممثله صندوقا مليئا بأدوات الحرفة وانما هو يحاول تحرير الممثل ذاته كي يخلق أداءه بنفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتم هذا التحرير للممثل عبر تدريبات مضنية تختلط فيها الرياضة البدنية بنوع من اليوجا المعدلة بمكتسبات عالم النفس وميكانيزم الجماعة واكتشافات ستانسلافسكي بالتدريب الدؤوب تتحرر طاقة الخلق لدى الممثل و يتعرف على جذور المشاعر والدوافع، يتعرف على جذوره الانسانية و ينفذ الى اسرار ذاته وتتم المعجزة.. يخلق الممثل رقصته وموسيقاه و يصبح العرض والممثل شيئا واحدا. تتوحد الاغنية والمغني، الحلم والفعل.

وفي مسارح العصابات الثورية.. نحن بحاجة الى ممثل حر.. ليس من المقبول ولا من المعقول ان يبشر بالثورة غير ثائر، ولا ان يحررنا غير الحر.. ومن هنا تستند هذه المسارح في تدريبات ممثليها الى تجارب جروتوفسكي المعملية وتطبيقات بروك العملية. و يبرز امام مسارح العصابات الثورية سؤال جديد.. هل يكفي الممثل الفرد مهما كان حرا وخلاقا كي يصنع المسرح الجديد؟ وتطل الاجابة بسرعة: لا..

ان الزعامات الفردية تهوي اذا لم تتواصل بروح الجماعة. والمسرح الجديد يحلم

بتخطي مسرح النجم بمواصفاته التجارية. لسنا هنا بحاجة الى موهبة خارقة كموهبة أولفييه او اليك جينيس، نحن هنا في مسرح الصغار البسطاء داخل كل منهم معجزة صغيرة.. اذا انتظمت هذه المعجزات الصغيرة معا في اطار جماعي خلاق.. ألا تحدث معجزة كبيرة؟ الا يجد المسرح طريقا جديدا؟ لكن كيف تتواصل هذه الذوات المنفردة في اطار عملية الخلق الجماعي؟

تمـــرين (٢)

صفان من الشباب، صف في مواجهة الآخر. كل واحد منهم يحدق في عيني زميله الواقف امامه والمدرب بين الصفين يعطي اشارة. مع الاشارة يبدأ الواقفون بالصف الأول في الهجوم باللكمات على زملائهم الواقفين في مواجهتهم. اللكمات هنا ليست حقيقية انها مجرد نية اللكم وقرار اللكم ووهم اللكم دون أن ترتفع يد و يتحرك جسد او يطرف هدب. انها لكمات خيالية تطلقها العينان لكمة اثر لكمة ثم لكمات متلاحقة حسبما يقرر الواقف في الصف الاول. باشارة من المدرب تتوقف اللكمات الخيالية وعلى من تلقاها ان يحصي كم لكمة استقبل ثم تستبدل الادوار: من ارسل اللكمات من قبل يتلقاها الآن وعليه ان يحصي كم يتلقى، ولأن اللكمات خيالية فالمتلقي هو الآخر خيالي، وادوات اللكم والتلقي هي العيون التي لا ينبغي ان يتحرك انسانها او عضلاتها لكنها رغم كل شيء ترسل اشارات مكتومة مع كل لكمة تستقبلها عين الزميل.

صورة اخرى للتمرين :

يقف الشاب امام زميله ضاغطا براحتيه على راحتي الزميل. والضغط هنا ليس ضغطا حقيقيا اذ ان بين كل راحة ضاغطة و بين كل راحة مضغوطة مسافة ثابتة كما لو ان عصا وهمية تفصل ما بين الراحتين، الضاغطة والمضغوط عليها. وتبدأ المعركة الوهمية الضغط والمقاومة العضلات تتصلب وتنفر العروق ويجز على النواجذ وترسل العيون شررا تتبادل الراحات الضغط والمقاومة، الهجوم والدفاع، دون أن تتلامس العصا الوهمية بينها دائما والمسافة ثابتة لكن الهجوم والدفاع يتمان عبر اشعاعات العيون وتوفز العروق والاعصاب..

بمثل هذه التمرينات البدائية وغيرها الكثير تنعقد صلة سرية بين افراد الجماعة من جماعات هذا المسرح الجديد. حتى ليكادوا يصبحون مع الوقت والتدريب جسدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحدا تنتظم فيه ارادات حرة كثيرة. ان افراد مثل هذه الجماعات ليسوا ممثلين مأجورين لدى صاحب فرقة انما هم انداد خلاقون تنتظمهم في اغلب الاحيان حياة جماعية يتقاسمون فيها اللقمة وكأس النبيذ وخد الحبيبة وتسقط اغلال الملكية حتى يكادوا يصبحون فرقة من الغجر الرحل كما يخبرنا واحد منهم (بيتر شومان).

وسط هذه الحياة الجماعية يسود أسلوب جماعي في الخلق المسرحي. وبديهي ان داخل هذا الاسلوب الجماعي تتنوع الاجتهادات والسبل. لكل فرقة اجتهاداتها في أسلوب الخلق الجماعي لكن هذه الاجتهادات جميعا تهدف الى شيء اساسي يحدده لنا روثي ديفيز الامريكي (على مسرح العصابات الثورية ان يعلم الجماهير وان يوضح لها طريق التغيير.. علينا كفنانين ان نأخذ انفسنا بجدية، ان عملنا خلاق كعمل بوبي سيل والدريدج كليفر[٤]. اذا كان عملنا مهما كعملهم فعلينا ان نؤديه واذا لم يكن فلنلتحق بصفوفهم أو على الاقل فلنمدهم بالسلاح) من أجل ان تقوم هذه الجماعات بعملها المسرحي طرحت وراء ظهرها مسرح ارسطو وتعليمية بريخت. انها لا تحاول تطهير جمهورها من فائض العواطف المخزونة كما يفعل التعليميون والملحميون والتسجيليون، ان خير طريقة لمعرفة التفاحة هو ان تأكلها.. هكذا علمنا بيكاسو، وخير طريقة لمعرفة السياسة هو ان نمارسها، وخير طريقة للتعرف على جوهر الواقع المسرحي هو ان ننغمس في الفعل ونشارك في العرض.. وللمشاركة المسرحية وسائل عديدة سنشير اليها في عرضنا لبعض نماذج هذا النوع من المسرح لكن ما يهمنا هنا هو التركيز على كيفية التواصل السحري بين الممثل والمتفرج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمـــرين (٣)

موسيقى الكترونية تغمر المكان. وافراد الجماعة متناثرون في قاعة التدريب. انهم يقفون في حالة تركيز، عيون كل منهم مركزة على نقطة وهمية مضيئة في الفراغ.. بين الناظر والنقطة الوهمية تقوم علاقة افتراضية وجدل خفي. يجذبها اليه، يبعدها عنه، يشبتها في الفراغ، يزيد توهجها في مكانها البعيد. الموسيقى ترفرف وصوت يطير وهو مرتكز على الأرض، بين السابح في الفراغ وبين النقطة الوهمية مسافة لانهائية، يطير بخياله ورفرفة ذراعيه ولا يقطع الفراغ. الطريق طويل والغاية بعيدة والكلال يزحف في الذراعين والخوف من السقوط يغشى الجسد المنهوك، التعب والخوف يتركزان في المعدة، تنقبض عضلات البطن، تتقلص الما. يزحف

الالم والخوف من البطن الى الصدر، يغير ايقاع التنفس. للوحة الآن قناع مختلف مصنوع من الخوف والالم واللهاث. الانفاس تتلاحق، تتقلص عضلات القناع، يتنامى الالم والعجز، قد تنفجر المشاعر المختنقة في صرخة وحشية مهزومة و يسقط الجسد من الفراغ اللانهائي في الخيال الى ارض القاعة وقد يصرخ الجسد في شهقة عصبية. وقد تعلو الصرخة ضد العجز..

والاحتمالات عديدة لكن المؤكد أنه عبر رحلة التركيز والخيال هذه يتوصل الممثل الى عمق مشاعره البدائية التي تضرب جذورها في احشائه ومعدته، ان هذه الرحلة للتعرف على جذور المشاعر هي جواز الممثل في هذا النوع من المسرح الى مشاعر جمهوره. انه بمحاولته النفاذ الى اعماق ذاته البدائية يستثير — بصدقه الانساني — الرغبة في ذات المتفرج كي يقوم بالرحلة نفسها.. وهكذا يتم التواصل العميق بين المنصة والصالة وتستثار الرغبة في الفعل لدى المتفرج فيشارك في العرض المسرحي.

والآن.. هل تمت اللعبة ؟ انها لم تتم بعد. نحن هنا امام نوع جديد من شباب المسرح، كل واحد منهم معجزة صغيرة في اطار من اطر الخلق الجماعي يهدفون الى خلق ذلك النوع من المسرح الذي نسميه مسرح العصابات الثورية يهدف هذا المسرح الى استثارة الرغبة في الفعل لدى جمهوره. كيف؟ لماذا؟ اسئلة كثيرة مالها انتهاء ومن اجل الاقتراب من اجابات هذه الاسئلة علينا ان ننفذ معا الى داخل هذا المسرح كي نشاهد بعض عروضه ونشارك فيها..

---

(١) شعار حركة الهيبين الامريكيين . واسم كتاب لرائدهم جاري روبنز
(٢) من شعارات حركة الطلبة من اجل مجتمع ديمقراطي.
(٣) شعار من شعارات الفهود السود.. اطلقه الدردج كليفر..
(٤) من زعماء الفهود السود .

رسالة أوروبا

بقلم : حامد طاهر / باريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مأساة الزمن عند مارسيل بروست

يكاد مارسيل بروست يأتي على راس قائمة ادباء القرن العشرين ، من حيث كثرة ما كتب عنه ، وعن اعماله . فمؤرخو الادب لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة في حياته الا تحدثوا عنها وحللوها ، والنقاد لم ينقطعوا — حتى اليوم — عن تناول اعماله ، واعادة قراءتها تبعا لوجهات نظر مختلفة ، او تبعا لتقدم العلوم التي القت نتائجها قدرا من الضوء على كتاباته (مثل علم النفس ، والمذهب البنائي Structuralisme) بل ان مؤرخي

الفلسفة لم يعدموا أن يجدوا لدى بروست نظرات غاية في الخصوبة والعمق (كما فعل **ف . الكيه** مثلا في دراسته عن تجربة الحب عند مارسيل بروست).

وفي المقابل، لا تكاد اللغة العربيـــة تحتوي على دراســـة مكتملة عن بروست . بل ان أعماله نفسها لم تترجم ـــ حسب ما أعلم ـــ حتى الان . وعلى فرض أن بعضها قد ترجم فانه لم يعط صاحبها ما يستحقه من مكان لائق في الفكر العربي المعاصر . ولا شك في أن الاسباب وراء اختفاء بروست من اللغة العربية كثيرة . يكفينا أن نشير منها ـــ هنـــا ـــ الى اثنين : الاول يرجع الى ضخامة أعمال بروست . فرواياته تقع في حوالي عشرين مجلدا ، أهمها بالطبع سباعيته الشهيرة بعنوان : Ala recherche du temps perdu والتي تتـــــرجم أحيانا بالبحث عن الزمـــــــن الضائع ، مـــــع أن الترجمة الاكثر دقة هي « بحثا عن الزمن المفقود » ومن الواضح أن الفرق الدقيق بين كلمتي « البحث » و « بحثا عن .. » يدركه جيدا متذوقو اللغة العربية ، والواقع أن هذه الرواية تعتبر من اشهر الروايات الفرنسية في القرن العشرين ، ان لم تكن اشهرها على الاطلاق . وهي من اللون الذي يطلق عليه اسم « **الرواية النهرية** » ، أي التي تتناول حياة عدة أجيـــال ، وتصور مجتمعا بأسره . وتتميز عن « **الحرب والسلام** » مثلا باستخدامهـــا الواضح لمنهج التحليل النفسي ، واعتمادها الكامل على حركة الذاكرة . ومن ثم فقد عدها أصحاب الرواية الجديدة ، احدى العلامات البارزة على طريق التحول الجذري من المفهوم القديم للرواية التقليدية (رواية السرد وبنـــاء الشخصيات من الخارج ، كما هو الحال عند بلزاك مثلا) الى رواية تيـــار الوعي (انظر مقالنا عن نظرية الرواية الجديدة في فرنسا ـــ مجلة البيان ـــ العدد ١٦١ ـــ ص ١٢٢ ـــ ١٢٨) .

أما السبب الثاني فيرجع الى ان اسلوب بروست نفســـه صعب .. صعب على القارىء الفرنسي ، فكيف بالمترجم العـــربي ! عبـــارة بروست طويلة جـــدا ، وممتلئة في الوقت نفســـه بالكثير من المعـــاني والاشارات والاستطرادات ، بل انها من الناحية الصوتية قد تطول الى حد أن ينقطـــع نفس القارىء قبل أن تنتهي .. وهذا بالطبع راجع الى منهجه في التحليل . فهو حريص على رصد حـــركة العواطف الانسانيـــة ، وانعكاساتها على الجوارح ، وتأثير الاشياء الخارجية عليها ، وردود الفعل المحتملة ، ومن ناحية أخرى ، فهي عبارة مصوغة لحكاية المـــاضي : الذكريات ومنابعهـــا

وامتداداتها ، مع محاولة عدم افلات اي ظل منها . وهذا يستدعي دون شك اللجوء الى كثرة الجمل الاعتراضية والاستدراكات .

ومع ذلك ، فان هذه الخصائص لا تمس كثيرا جمال عبارة بروست . فهي مصوغة بدقة فنان أنيق ، متمكن تماما من لغته ، قادر على التحكم فيها، وعدم الاسراف في استخدامها . وفيما يلي مثال على ذلك من الجزء الاول من سباعيته بعنوان **سوان** ، وفيه يتذكر الرواي احد الاحاسيس العميقة التي مر بها في طفولته . لقد حدث هذا ذات ليلة ذرف فيها ذلك الصغير الكثير من الدموع ، الى حد ان اباه سمح لامه بأن تجلس الى جواره حتى الصباح، يقـــول :

« كان هذا منذ سنوات طوال . حائط السلم الذي كنت المح عليـــه انعكاس ضوء شمعتها ، وهي تصعد الى غرفتي لم يعد يوجـــد من وقت طويل ، في ذاتي ايضا اشياء كثيرة قد تحطمت ، كنت اعتقد انها ستظل قائمة للابد ، واشياء اخرى جديدة ارتفع بناؤها مولدا اسى وافراحا لم اكن استطيع التنبؤ بها حينئذ . كذلك فان الاشياء القديمة غدت بالنسبة لي عصية على الفهم . لقد مضى وقت طويل ، لم يعد ابي يقول لامي : « اذهبي مع الصغير » امكانية امثال هذه اللحظات لن تولد ابدا من جديد . لكنني منذ وقت قصير ، بدأت اتبين ، اذا اصخت السمع جـــيدا ، تلك الانتحابات التي كانت لدي القوة عندئذ في كتمانها بأعماقي امام ابي ، والتي كانت ما تلبث ان تنفجـــر عندما اكون مع امي على انفراد . في الواقع ، انها لم تنقطع ابدا عن الرنين، وهذا فقط لان الحياة قد بدأت تسكت من حولي بصورة اكثر . ومع ذلك فقد بدأت اسمعها من جديد ، مثل اجراس تلك الاديرة التي تطغى بقـــوة على ضجة المدينة في اثناء النهار ، والتي قد نعتقد انها توقفت ، لكن رنينها يرتفع من جديد في صمت الليل » .

ننتقـــل الان الى فكر بروست . وفي راينا انه يرتفـــع على دعامتين اساسيتين . اولاهما تتمثل في احساس عميق بقبضة الزمن ، التي تضغط بعنف على وجود الانسان ، ولا يكاد يفلت منها اي شيء . والثانية انه ـــ في سبيل الافلات من هذه القبضة العاتية ـــ اكتشف نوعين من « الانا » فـــي داخل كل انسان : « الانا السطحي » ، المتغير دائما ، والذي لا يحتوي غالبا على دلالة ثابتة . و « الانا العميق » ، الذي يستحق منا كل اهتمام ، والذي يعبر عن نفسه ـــ احيانا ـــ في الاعمال الفنية .

وتتمثل نقطة البداية عند بروست من الفكرة التي كونها هو نفســـه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن شخصيته . فالوعي الذي يتكون لـدى كل انسان عبـارة عن وعي مضاعف : فهو اولا من الناحية السطحية الوعي بالتغير المستمر للحـالات الداخلية : المشاعر والافكار غير ثابتة ، وهي تتابع على نحو متقطع . واذن فالانسان في كل لحظة لا يعي الا بحالة هـذه اللحظة ، اي انه ، اذا ذهب يبحث عن تحليل لحظات الوعي ، فانه سيتابع عبثا هذا « الانا » العائم على السطح ، والمتغير دائما ، والضائع في تيار الزمن المتحرك . ومع ذلك فان الوعي العادي قد يقدم للانسان الحدس بهوية موحدة : عندما يقـول الانسان « انا » فلا شك انه يعني ذاتا واحـدة .. على الرغم من ان افكاره ومشاعره قد تغيرت كثيرا جدا عما كانت عليه في مرحلة الطفولة ، او مرحلة المراهقة ، بل انها تتغير من الصباح الى المساء ، ومن ساعة لاخرى . واذن فان هناك استمرارا عميقا هو الذي يعطي للشخصية وحدتها وتفردها .

وهكذا ، تبعا للتناقض الحيوي المرتبط بالوعي ، ينبغي أن نقيم المادة البسيكولوجية التي تركها لنا بروست .

يقول **بيير سيمون** ، عضو الاكاديمية الفرنسية ، والذي كتب دراسة قيمة عن الفكر المأساوي لدى بروست : انه (بروست) عبارة عن طبيعـة حساسة للغاية ومتموجة ، مزودة بملكة مدهشة في التحليل . انه يمتـلك الاحساس ، على اعلى درجـة ، بتغير حالاته . ويبـدو انه لم يتمكن من الحصـول على الاحساس بهوية ذاته . لكنه ، على العكس من **برجسون** ، يشعر تماما بالزمن الداخلي ، وبالمدة كعـدم استمرار discontinuité . اننـا لن ننقطـع ابـدا عن الاستشهـاد بمقاطـع من اعماله ، حيث يعبر عن ذلك الشعور الحاد ، الحزين ، للانا الذي يتحطم في شظايا لحظية، وفي حالات لا يمكن التواصل بين بعضهـا البعض . ومن الامثلة على ذلك المقطع التالي :

« اننا نرغب بشدة في أن تكون هناك حياة اخرى ، نكون فيها متشابهين مع ما نحن عليه في حياتنا في هذه الدنيا . لكننا لا نفكر في اننا ، حتى في انتظار هذه الحياة الاخرى ، وفي خلال هذه الحياة الدنيا ، وبعد مرور عدة سنوات، نغدو غير اوفياء لما كنا عليه ، ولما نريد ان نكون عليه بصورة خالدة » .

او المقطع التالي : « ان حياتي تبدو لي ، بما تقدمه من مراحل متقطعة، لا شيء مما في مرحلة منها يدعم شيئا في المرحـلة التالية ، عارية عن الانـا الفردي ، الاصيل والثابت » .

وهكذا فان فقد الذات الفردية الاصيلة والثابتة هو التشخيص الذي قام به مارسيل بروست لنفسه ، وهو أصدق ما يكون انعكاسا على اعماله.

ومن هنا كان احساس بروست العميق بعدم التناسق وبالفراغ ، اذ

اية شناعة اكثر من ان يحس المرء بأن كل ما حوله يسيل ، بينما هو نفسه يتداعى قطعا ممزقة ! ومن هنا ايضا كان هذا الجهد اليائس ، الزاهد ، ومن منظور خاص ، الجهد البطولي في محاولة ايجاد الزمن المفقود مرة اخرى ، اي اللحاق بالانا الثابت بين تناثر اللحظات المستمر .

ان **القلق** الذي يسري في روايات بروست من نوع فريد . بل ربما كان اعنف انواع القلق على الاطلاق . انه يتمثل في ان **الموت الحقيقي** ليس هو موت سكان المقابر ، الراقدين في برودة وصمت ، فهؤلاء قد فقدوا الوعي ، وانما هو موت الاحياء ، الذين يعبرون ، وهم على علم بأنهم يعبرون !

لكن **كيف يتم الانتصار على القلق ؟** وكيف الحصول على الفرح بالحياة، والشعور بوجود مضيء وكامل يعلو على قبضة الزمن ويحتوي على طعم الخلود ؟

هذا هو السؤال الرئيسي الذي طرح على بروست . والواقع ان عمله الروائي كله يعتبر محاولة للاجابة عنه : محاولة لوصف الطرق الرئيسية ، والممرات الجانبية التي توصل الى سلام النفس وطمأنينتها .

الطريق الاول : حسب الظاهر ، اسهل واسرع ، انه يعني الانخراط الكامل في العالم الحسي ، والربط العميق بين اشيائه وبين الحس البشري بكل طاقته ورغباته . وبعبارة اخرى ، ان يعيش الانسان حياته الحسية بكاملها ، دون ان يدع ادنى مساحة للتأمل العاطفي او الفكري ، ومعنى هذا ان ينظر للاشياء ، ويلمسها ، ويشمها ، ويتحد بها . وبهذا تغدو حياته ممتلئة ، مكتملة ، بها طعم الخلود .

لكن اسفا .. فلحظات الفرح ليست دائمة . بل انها نادرة . والادهى انها تشيخ مع شيخوخة الانسان ، ومن ثم فانها تفقد طزاجة طعمها الاول . ومن ناحية اخرى ، فإن الاشياء ليست من البساطة بأن تقدم لنا نفسها بسهولة . انها تهرب منا ، وتتأبى علينا .. بل وترفض ان تصرح لنا بهويتها ودلالتها . وهكذا تظل بالنسبة الينا كشيء مرغوب فيه على حافة العدم ، كلما اقترب منه الانسان اوغل في الظلام .. مثل تلك الشجرات الثلاث ، التي كان يراها الصغير (بروست) على حافة الطريق ، والتي لم ترد ابدا ان تكشف له عن ذواتها : « وعندما مرت السيارة عليها ، استدرت محاولا رؤيتها ، بينما سألتني مدام دي باري سيز : لماذا يبدو علي انني حالم . لقد كنت حزينا : حزن من افتقد للحظة صديقا ، او من يموت من الداخل ، حزن من يجحد ميتا او لا يعترف باله » .

سبب اخير في فشل حوار الانسان مع الاشياء .. هو ان هذه لا تهرب منه فقط ، لان ديكور حياته يتغير ، او لانها هي نفسها تتغير ، لكن ايضا لان

الانسان نفسه يتغير بالنسبة اليها ، وايضا لان حالات النفس التي تتحد فيها مع الاشياء تتحطم وتتناثر .

هكذا لن يكفي ارتباط الانسان بالاشياء . لانها هي ايضا تخضع مع الاسف لقانون الزمن !

وهنا ينفتح **الطريق الثاني** : البشر ، حيث يمكن للانسان ان يجد لديهم الحب الذي يمكنه ان يقود النفس للنجاة . الحب الذي هو عبارة عن الاحساس بالشيء الثابت والكامل الذي يمكنه أن يدافع عن الانسان ضد الزمن . ان الحب ، لدى بروست ، ليس شيئا آخر سوى الجهد الذي يبذله الانسان لكي يلتقي بما هو خالد .

لكن اي جهد هذا الذي يؤدي بالانسان ـ على العكس تماما ـ الى اشد ضروب الغموض اضطرابا ، ويحيل نظرته للحياة اكثر يأسا وقنوطا .

لا يجب الحديث عن « **تصور** » بروست للحب . وانما الاولى ان نقول : « **تشخيص** » بروست للحب ، لان الحب لديه عبارة عن مرض . وهذا المرض ذو طابعين ، أولهما : انه محدود في اسبابه ونتائجه بمراحل زمنية ، والثاني : انه يعد اكبر مفسد لتوازن الانسان .

كيف يحدث الحب ؟ فجأة يغدو حضور شخص ما وامتلاكه من اهم الضرورات لحياتنا ، وبالتالي فانهما يسيطران على نظرتنا للعالم ، ويتحكمان في تصرفنا واحكامنا ، وهكذا « في سبيل البحث عن متعة لارضاء احد احاسيسنا ، يتولد فينا احساس تابع ، يتخذ موضوعا له هذا المحبوب .. انها ضرورة لا معقولة يستحيل على قوانين العالم أن ترضيها ، ويصعب عليها ايضا أن تشفيها .. ضرورة حمقاء ومعذبة في امتلاك المحبوب » .

لكن هذا يدل بصراحة على أن ما يفهمه بروست من الحب هو انه **امتلاك كامل** وليس تبادلا عابرا للمتعة ، **اتحاد اساسي** ، وليس اتصالا سطحيا .. وهنا تبرز احد الجوانب الرئيسية في مأساة بروست !

« من كل صور انتاج الحب ، من كل عوامل رواج ذلك الشر المقدس ، لا يوجد أكثر فعالية من ذلك النَّفَس المهيج ، الذي يمر ، أحيانا ، فوقنا ، وعندئذ ، فان المخلوق البشري الذي نتمتع به في تلك اللحظة ، يخرج الحظ فجأة ، فنجدنا نحبه .. ليس هناك حاجة لكي يعجبنا ، او حتى يعجب غيرنا ، كل ما يحدث هو أن مزاجنا قد اصبح محصورا فيه وحده » .

ومع ذلك ايضا ، فان العادة تضعف الشعور . ولكي ينجبر الكسر ، فان **الغيرة** تتدخل لتطيل قليلا من عمر الحب . يقول سيمون : « لدى بروست كما لدى راسين ، لا تنفصل الغيرة عن الحب ، وهي تساهم في قوته . لانها تخلق جو الازمة ، بهذا الهيجان المعذب ، الذي يسمح بانفجار العاطفة » .

عندما تبدو البيرتين رقيقة ومطيعة ، فان حبيبها يبتعد عنها ، ويحلم بفينوس وهو يراقب النساء الجميلات يعبرن الطريق . وعندما تعطيه احساسا بالشك ، وتبدو غير مهتمة به ، تصبح بالنسبة له مركز العالم كله، ومصدر حياته كلها ، الا يبدو هذا غريبا : يموت الحب ، عندما يحصل على موضوعه ، بينما يولد من جديد عندما يحس انه سيفقده !

لكن الغيرة ايضا ما تلبث ان تبلى ، بما انها احد المشاعر الانسانية المحكومة بالزمن . وهنا يقوم **قانون التغير العام** باحلال **انا آخر** محل **الانا العاشق** : احيانا بالملل من حضور المحبوب ، الذي لم يعد مرغوبا فيه ، كما هو الحال في شعور سوان من زوجته اوديت ، واحيانا بالغياب المفروض بالقدر ، كما هو الحال في الظروف التي ابعدت جيلبرت ، او الموت الذي قضى على البيرتين . وفي كلا الحالتين : ليست الرغبة فقط هي التي تختفي، وانما الذكرى كذلك !

وهكذا يفنى كل شيء ، لدى بروست ، في الصحراء الهائلة المليئة برمال النسيان . وحتى لو اتى احيانا الى الذاكرة او العقل او القلب هذا الحادث او ذاك ، هذه المعاناة او تلك من الماضي الحبيب ، فان الانسان لن يفهم بالتحديد ما هو السبب في عودتها على هذا النحو ، بل قد يندهش من ان امثال هذه الاشياء قد حدثت من قبل . انها كالامراض القديمة التي يتعرض لها الانسان ، ويرى انه من الافضل عدم تذكارها .

ولنا ان نتساءل عن السر وراء هذه النزعة التشاؤمية التي تغلف مفهوم بروست للحب . وقبل ان نجيب ، يمكننا ان نقرأ معا ذلك المقطع الذي يتحدث فيه عن بائعة البان في احدى محطات السكة الحديد بنورماندي ، والذي يبلغ فيه وصف بروست درجة مذهلة من التكثيف الشعري :

« اشرت اليها ان تأتي لتعطيني قدحا من القهوة بالحليب ، كنت في حاجة الى ان تلاحظني . لم ترني . ناديتها . فوق جسدها الفارع كانت سحنة وجهها مذهبة جدا ، ووردية جدا ، ويبدو عليها انها ترى من خلال زجاج نافذة مضيء ، جاءت على مهل . لم اكن استطيع ان احول عيني عن وجهها ، الذي راح يتسع بالتدريج ، مثل الشمس التي يمكننا ان نحددها من بعد ، والتي عندما تقترب منا تعشينا بما فيها من ذهب وحمرة . القت الي بنظرة ثاقبة . في الوقت الذي كان عمال السكة الحديد يغلقون الابواب. بدأ القطار يتحرك . رايتها تغادر المحطة ، وتغيب في الدرب . كان الوقت ساعتها ضحى . وابتدات ابتعد عن الفجر .. » .

ولا شك ان « الابتعاد عن الفجر » يعتبر هنا رمزا لاستحالة الحصول على السعادة . ومن المؤكد ان التركيز على تصور الانسان محكوما بالزمن

هو الذي يفقده تذوق طعم اللحظة الحاضرة ، كما يفسد عليه لذة توقع المستقبل ، وما يحتوي عليه من شعور بالامل .

يقول سيمون : « لقد قال احد النقاد الملهمين عن بروست انه « مخترع للذة » ، وانا اقول : كلا .. انه ساحر عبقري لايقاظ القلق .. اليس هو الذي يصرح بأننا قد نجد احيانا الانسان الذي نحبه ، لكننا لا يمكننا ابدا ان نلغي الزمن ! وهكذا فان روايته « بحثا عن الزمن المفقود » تعني ، في التحليل الاخير ، البحث عن الانا المفقود ، لان **انا ــ بروست** ليس شيئا آخر سوى اجتماع عدة لحظات مكثفة من الوعي ، تمثل قمة المشاعر واكتمالها .

وهو يقول ايضا : لا ادل على التصور المأساوي للحب عند بروست من قوله : « ان الاسف على فقدان حبيبة ، والغيرة في الحب ليسا الا مرضا فيزيقيا مثل السل والسرطان » والواقع انه لا يوجد خلال روايته الطويلة « بحثا عن الزمن المفقود » صورة واحدة للحب السعيد ، أو الراضي ، أو حتى المنتصر . وكيف يوجد شيء من هذا ، مع الاحساس العميق بانسياب الزمن المستمر ، يقول بروست : « ان الشخص الذي احبه اليوم لن يكون هو الذي احبه غدا . وانا ايضا سأكون انسانا مختلفا ! » .

واخيرا ، هل يمكن للانسان أن يتخلص من قبضة الزمن ؟ هذا في الواقع هو **الطريق الاخير** . وهو نفسه قلب المأساة الفكرية والعاطفية لدى بروست . لقد اكتشف بروست أن الزمن المفقود ليس زمنا ضائعا في العدم ، وانما هو مدفون في كهف عميق في اللاوعي . ولمحاولة الوصول اليه ، وبعثه من جديد ، تلعب الذاكرة دورا اساسيا . فيفضل تكنيك خاص يضمن تشغيلها على افضل نحو فعال ، يمكنها أن ترفع تلك اللحظات الراقدة من قاع الوعي الى السطح ، وان تنفخ الحياة في هذا العالم المتخيل ، والذي يعتبر اكثر تجريدا وشفافية من التجربة الحاضرة نفسها . وهكذا يمكن تحويل تلك اللحظات الماضية الى مستوى الشعر ، اي الى مستوى الوعي الروحي الخالد ، مع محاولة ربطها بعقد الاسلوب ، الذي يضمن حفظها حية في عمل فني .. وبهذا يتحول الزمن المفقود temps perdu الى زمن موجود من جديد temps retrouvé ، ويلاحظ ان هذا هو عنوان الجزء الاخير من سباعية بروست .

من المعروف ان النظرية السيكلوجية التي اعتمد عليها بروست هي : **نظرية الذاكرة اللاارادية** La théoric de la mémoire involoutaire

وهي تعتمد على ان الاحساسات الفيزيقية ، المرتبطة بحالة الوعي الداخلية ، يمكنها ، اذا جرى اعادة تكوينها بقوة ، أن تبعث هذه الحالة مع كثير من الكثافة والتركيز ، ان لقاء الانسان مع تلك اللحظات

الحقيقية من ماضيه هي التي تجعله ينفذ من اطار الزمن الحاضر « هنـــاك شيء مشترك بين الماضي والحاضر ، وهو أساسي أكثر منهما : شيء من الوقت في حالته الصافية . ان الدقيقة المتحررة من نظام الزمن تخلق فينا انسانا متحررا من نظام الزمن . وهنا يغدو الموت بلا قيمة . لانه في خارج اطـــار الزمن لا يصبح هناك اطلاقا مجال للخوف من المستقبل ! » .

وهكذا فان معطيات الذاكرة اللاارادية هي التي ستعطي لبروست تلك الهوية الموحدة لذاته . وبعبارة اخرى ، ان ذلك الجزء الخالد من الانا ، هو الذي سيكشف عن الحالات الداخلية وعدم استمرارها . وبالتالي فانه على مستوى ذلك الجزء الخالد ، الانا العميق والصافي ، ينبغي أن يعيش الانسان ، مستعينا بخدع العقل في ان تخلق له الجو المناسب ، ومستخدما ما لديه من قدرة على التحليل في تبسيط المشاعر المعقدة ، والافكار المركبة، لكي يخرجها ، على هذا النحو ، من اطار الزمن .

ان الطفل وحده هو الذي يعيش بصورة طبيعية على الصورة التي ينشد بلوغها بروست . فهناك الاحساس بالطزاجة الاولى ، والامتلاء ، والمتعة بامتلاك العالم . وهذه هي نفسها القيم التي يسعى بروست للعودة اليها مرة اخرى .

لكن .. الا يمكن أن يتطرق البلى ايضا الى تلك القمم ؟ اذا قلنا : بلى، فسوف ينهدم البناء الميتافيزيقي كله الذي حاول بروست أن يقيمه ، لولا انه يسرع فيدخل لنا عنصرا جديدا : هو **الفن** ..

فالفنان ــ لدى بروست ــ يمتلك ، مثل الطفل ، امام جمال الاشياء ، وسحر الاشخاص ، موهبة الانفعال والانفتاح وحياة اللحظة المطلقة ، ثم القدرة على ان يلمس بالحدس جوهر الذات ، وان يرى بعيون عقله المجرد حقيقة الاشياء . واخيرا فان لديه القدرة على تشكيل المادة الجمالية التي تحتوي وتحافظ على احاسيسه الخالدة في حالة صفائها وطزاجتها . وهكذا فالانسان الوحيد الذي يستحق النجاة من قبضة الزمن العاتية هو الفنان . ومع ذلك فان الفن الذي يعنيه بروست لا يتمثل في اختراعات العقل المدهشة، ولا في دقة التكنيك البديع . وانما في لون من الزهد الروحي الذي عن طريقه يعيش الانسان داخل وعيه الحقيقي ، ويضحي بحياته في سبيل الحصـــول على أفضل الوسائل للتعبير عنه .

ومع ذلك ، فسوف يمكن ايضا ان نتساءل : وما قيمة هذا الشكل الذي يعطيه الانسان للجزء الخالد من ذاته ؟ وهل يمكن ان يقوم بدور المرهم الذي يضعه الدين مثلا على جرح القلق ؟

الواقع انه على الرغم من موقف بروست المتعالي ، والذي يؤكد دائما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عظمة انتصاره المتمثل في عمله الفني ، فان الصفحات الاخيرة من روايته الطويلة تعلن عن حالة من الفشل الكامل ، وبالتدريج تبدا كلمة **الموت** تحل محل كلمة **الخلود** في وصف العمل الفني . يقول بروست : « دون شك ، فان كتبي ايضا ، مثل جسدي ، ستنتهي بأن تموت . يجب ان يتعود الانسان على قبول فكرة الموت : فكرة انه بعد عشر سنوات يموت ، بعد مائة سنة ، تموت أعماله . والخلاصة ان الخلود ليس من خصائص الاعمال الفنية ، ولا من خصائص البشر » .

ومع ذلك ، فقد ظل بروست يكتب حتى الموت .. وفي آخر روايته نرى الصغيرة سانت لوب ، الفتاة التي تحمل تقاسيم وجهها الكثير من ملامح اسرتي أبيها وامها على السواء . وهنا يبدو أن بروست قد شعر — بطريقة خفية — بنقطة انتصار على الزمن (امتداد الانسان عن طريق انبثاق الاجيال بعضها من بعض) ربما كانت اكثر واقعية والتصاقا بالارض ، من كتابة الاعمال الفنية .

على اية حال ، فان مهمة الروائي لا تتمثل في أن يقدم **حلولا** ، **بمقدار** ما يطرح اسئلة . وبعبارة اخرى ، ان يعطي للانسان وعيا بمصيره اكثر حدة ، واكثر مأساوية . وعندئذ يصبح من حق كل قارىء ان يختار طريق نجاته تبعا لما تحتوي عليه طبيعته من طموح ، وللطريقة التي يقرر بها استخدام حريته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فن الحوار مع الشخصيات

الكلمة الانجليزية interview لا يوجد لها مقابل دقيق في اللغة العربية وكذلك في الفرنسية . لكن هذا لا يعني ان مدلولها غائب . فهي تشير الى **المقابلة التي يجريها صحافي مع احدى الشخصيات البارزة (سياسية ، اجتماعية ، ثقافية .. الخ) بقصد نشرها واذاعتها بعد ذلك .** وهي تعتمد بالطبع على اسلوب طرح الاسئلة ، كما تضرب بجذورها البعيدة في الفكر اليوناني القديم ، حيث كان **سقراط** استاذا في هذا المجال .

ليس طرح الاسئلة على الاخرين عملا سهلا . فهو يتطلب عدة

خصائص ، وربما قلنا : استعدادات ، لا يتوافر وجودها في جميع الناس . لذلك فهو اقرب ما يكون لروح الفن او العلم . ولان كل ما لم توضع بعد اصوله ، وتحدد مناهجه ، لا يعتبر علما ، فان مجال طرح الاسئلة يظل شديد الصلة بالفن ، الذي يبرز بالموهبة ، ويصقل بالمران .

ولا شك في ان تقدم التكنولوجيا المعاصرة قد اعطى لهذا الفن في الاونة الاخيرة دفعة قوية جدا : قبل ان يخترع جهاز التسجيل ، كان على الصحافي ان يعتمد فقط على قلمه ، الذي قد يكل احيانا او يتعثر ، في تسجيل اجابات الشخصية التي يرغب في استجوابها ، وقبل ان يخترع التلفزيون ، كان يمكن للصحافي ان يتدخل احيانا بخياله في اختصار الاجابات ، وحتى في تعديل الاسئلة . اما بعد وجود هذه الوسائل ، فقد استطاع الجمهور ان يشهد مباشرة الكثير من المقابلات في نفس الحالة التي جرت عليها في الواقع ، حتى بما تحتوي عليه من بعض الحرج الذي يحدث للشخصية او للصحافي . ومن الامثلة على هذه الحالة الاخيرة ، ما قاله ذات يوم **اندريه جيد** للصحافي الذي قرأ امامه عدة سطور من **مذكرات اندريه والتر** : « سأقول لك شيئا مزعجا يا سيدي . لقد قرأت هذه السطور على نحو سيىء للغاية . . » ثم تناول منه الكتاب ، واعاد قراءة السطور .

ومع ذلك ، علينا ان نفرق بين نوعين من **المقابلات** : المقابلات المذاعة بالتلفزيون او الراديو ، والمقابلات المنشورة كتابة . وما من شك في ان **المقابلة التلفزيونية** ، على الرغم من عملية المونتاج التي تخضع لها ، تعتبر اكثر هذه الوسائل امانة في نقل المقابلة على اقرب صورة ممكنة للواقع ، خاصة عندما تذاع على الهواء مباشرة . اذ في هذه الحالة يمكننا ان نرى ردود الشخصية ، بل يمكننا ان نستشف آراءها فيما لم تشأ ان تعبر عنه صراحة بواسطة قسمات الوجه ونبرات الصوت . . الخ . . تلي هذه الوسيلة اذاعة المقابلة بالراديو ، وعلى الرغم من ان مهندس المونتاج قد يقطع احيانا بعض الجمل او بعض الكلمات لاسباب فنية ، فان نبرات الصوت ولهجة الرد تعطينا ايضا قدرا لا بأس به من الجو الذي يسيطر على المقابلة . . واخيرا تأتي المقابلة المنشورة كتابة ، وهي لا تخلو غالبا من اعادة صياغة يقوم بها الصحافي ، وربما تدخلت فيها جريدته (اقصد بتدخل الجريدة محاولة الضغط على بعض العبارات التي تتفق ووجهة نظر معينة تتبناها الجريدة ، مع انها وردت — عرضا — على لسان الشخصية) .

وعلى الرغم من ذلك ، فان المقابلة المنشورة كتابة هي الابقى . كما انها هي الاقرب لروح الفن بفضل عملية الخيال نفسها ، واعادة الصياغة التي يدخلها الصحافي على المقابلة قبل النشر ، كما سنرى بعد قليل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن .. لماذا يتخصص بعض الصحافيين في اجراء الحوار مع الشخصيات ؟ قبل الاجابة عن هذا السؤال يجب الاعتراف بأن **المقابلة** في واقعها الحالي عبارة عن **فن جعل الاخرين يتكلمون** ، وكما يقول **اندريه جيد** : ان **من يقوم بهذا العمل يجبر الاخرين غالبا على أن يبوحوا بأسرارهم الخاصة.**

يبدو أن بعض الصحافيين يخشون من أن يعبروا بأنفسهم عن افكارهم الخاصة ، فيجرون في اثارة الاخرين ، عن طريق طرح الاسئلة ، ما يحقق هدفهم الاصلي .

ويحتمل أيضا أن البعض الاخر ذوو افكار متطرفة ، وعن طريق اجراء المقابلات يمكنهم أن يبثوا مثل هذه الافكار في صورة أسئلة ، وبذلك ينجون من قبضة الرقابة .

بالاضافة الى ما سبق ، لا يخلو الامر من محاولة حب الظهور ، وجلب الشهرة عن طريق اجراء الحوار مع احدى الشخصيات البارزة .

وايا كان الامر ، فان المقابلة الصحافية تعبر عن ظاهرة ثقافية بارزة في المجتمع الاوروبي المعاصر ، وفضلا عن انها منجم غني لمعلومات غاية في الاهمية ، وارشيف ذوقيمة ادبية وتاريخية كبرى ، فانها تستجيب لحاجة انسانية دائمة . فمن طبيعة الناس متابعة حياة الابطال والاهتمام بمعرفة اخبارهم واسرارهم . وقد تركز هذا سابقا حول القادة الحربيين في زمان المعارك ، واصبح الان حول نجوم الفن والسياسة . والمدهش ان الصحافيين انفسهم الذين يديرون الحوار مع هؤلاء قد اصبحوا بدورهم نجوما بفضل مهارتهم في اجراء الحوار ، وطرح الاسئلة بطريقة معينة ، ومحاولة « انطاق » الشخصية بأكبر قدر ممكن مما يود الناس معرفته .

في فرنسا مثلا ، يكفي أن يكون الصحافي الذي يدير الحوار هو **جاك شانسيل** لكي يشد الراديو ملايين المستمعين ، انهم يثقون في كفاءته ، ولهذا فهم على يقين من أن ضيفه سيكون مثيرا . ان عبقرية هذا الصحافي تكمن في أنه يستطيع خلال الحوار أن يتغلغل في اعماق الشخصية التي يسألها ، وان يقيم معها في الوقت نفسه علاقة صداقة حميمة ، وهذا ما يساعده ، ويساعد الجمهور كذلك ، في الحصول على ما يريد معرفته بكل ذكاء وبساطة ، تكاد تحس انه طفل صغير يريد أن يعرف من محدثه الكبير أسرار الكون ، لهذا فان هذا الاخير لا يكاد يبخل عليه بشيء . وتتدرج الاسئلة من البسيط الى المعقد ، من العفوي الى المنهجي ، دون تعثر أو كبرياء ، ودون ان تخلو من مرح وخفة ظل .. وهذا يدور على مدى ساعة كاملة .. وكل يوم ! المدهش أن ضيوف **شانسيل** ينتمون الى شتى مجالات النشاط الانساني : السياسي ، والفني ، والتجاري ، والقضائي .. الخ ، ومع كل

منهم يبدو شانسيل على المام جيد بعناصر المشاكل التي يثيرها .

لماذا هذا الاسلوب او ذاك من المقابلة ؟ وما هو تكنيك اجراء المقابلة ؟ ومتى يمكن أن نعدها جنسا ادبيا « نبيلا » ؟ .. هذه الاسئلة وامثالها طرحت على نجوم هذا الفن الحديث جدا في فرنسا (وهكذا للحظات ، تحول السائل الى مسئول !) وسوف نكتفي هنا بتقديم ثلاثة نماذج فقط . الاول من الاذاعة ، والثاني من التلفزيون ، والثالث من كتاب المقابلات المنشورة ، حتى يبدو الطابع الخاص لكل من هذه الوسائل الاعلامية الثلاث .

يقول **ايفان لوفاي** (الذي يدير برنامجا في الاذاعة الفرنسية ترجمته : اشرح وجهة نظرك) : انني استطيع ان اذهب بعيدا مع ضيوف البرنامج ، لكنني اقيم اعتبارا للقيم الموجودة في المجتمع ، فنحن ما زلنا نعيش حتى الان في مجتمع يصعب عليه كشف الحقيقة كلها كاملة . ان المجتمع الفرنسي ، على الرغم من انه يريد ان يعرف كل ما خلف الستار ، فانه لا يوافق على ان يرفع الستار تماما !

وردا على سؤال بأنه ربما نال شهرته على حساب ضيوف البرنامج الذين يقدمهم ، يجيب : لقد اصبحت مشهورا لانني اقوم بعمل صحافي . انني احاول ان اطرح بصوت عال ، الاسئلة التي يطرحها الناس عادة بصوت هامس . ومن هذه الزاوية ، فلست الا عامل اتصال يقيم علاقة ما بين الشخصيات البارزة في المجتمع وبين الجمهور .

لوفاي مشهور باحراج ضيوفه ، وطرح الاسئلة التي قد تسبب لهم قدرا كبيرا من الازعاج . حدث مرة أن سأل مدير عام احدى المؤسسات عن مرتبه الشهري !

وعندما اقترحوا عليه تنفيذ برنامجه الاذاعي في التلفزيون ، اجاب بأن التلفزيون اكثر « قداسة » من الاذاعة ، التي طرحت منذ زمن بعيد تلك الهالة الزائفة . اما الترانزستور فانه ، على حد تعبيره ، يعمل في كل مكان : في الحمام كما في السيارة . ومن ناحية اخرى ، فان الضيف المدعو لاجراء المقابلة معه ليس في حاجة لكي يمشط شعره او يصلح هندامه كما هو الحال في استديو التلفزيون .

وهو يضيف : « ما زال الحديث في التلفزيون متكلفا . اما في الاذاعة فالامر اكثر بساطة . تماما كما في الحياة . انني اتمنى ان يتبنى التلفزيون لغة الناس في الشارع .. لغة الحياة . اما من ناحيتي ، فانني اجهد لكي اجعل حديثي في الراديو هو نفس حديثي في الحياة .

اما النموذج الثاني فيمثله **ميشيل دروكير** : صحافي لامع ، واكثر شهرة على الشاشة الصغيرة في فرنسا . يهتم بمظهره كنجوم السينما ، لكنه

يبرهن على طاقة جبارة من النشاط ، والعمل المنهجي المنظم قبل اعـداد اي برنامج . ويكاد يتخصص في المقابلات الفنية مع ممثلي السينما والمطربين من شتى انحاء العالم ، يقول :

انني اعمل بكثرة قبل المقابلة ، حتى اتمكن تماما من موضوعها ، ولا اكتمكم انني احفظ عناصرها عن ظهر قلب . لدى ارشيف خاص ، يحتوي على كميات هائلة من المعلومات المرتبة حول كل الشخصيات التي استضيفها وقبل ان التقي بأحـد اقرا كل ما كتبه او اذاعـه او نشر عنـه . وهكذا فانني اكاد اعرف كل شيء عنه قبل ان اسأله . وهذا بالطبع يجنبني تكرار ما سبق ان اعلنه ، كما يتيح لي اكتشاف مناطق اخرى جديدة في شخصيته.

دروكير سمح في اسئلته ، مبتسم دائما . وهو لا يضع احدا في موقف حرج ، كما انه حريص على ان يبرز ضيوفه في اطيب صورة ممكنة . وهو يرى ان جمهور التلفزيون ليس في حاجـة الى المناقشات العميقـة ، او المسائل المعقدة ، لذلك فهو ينزع الى ان تكون **مقابلته** لونا من **الدردشة** التي تسودها غالبا روح الثقة المتبادلة .

يأتي النموذج الثالث ، والذي يمثله جان لوى دى **رامبير** ، وهو يعتبر بحق « **بطل المقابلات الادبية المكتوبة** » .. انه ايضا متخصص في لقاءاته مع الكتاب والادباء . ومن خلال عشرات اللقاءات التي اجراها معهم ،اختار اخيرا مجموعة قدمها في كتاب بعنوان « **كيف يعمل الكتاب ؟** »

وهكذا نرى ان فن الحوار مع الشخصيات يصبح مصدرا هاما لكثير من المعلومات الهامة التي يحتاجها التاريخ الادبي بصفة عامة ، بعض الكتاب يصرحون في اثناء المقابلة الصحفية بما لا يذكرونه قط في مؤلفاتهم الخاصة ، واحيانا ما يكون ذلك ذا اهمية كبرى في القاء كثير من الضوء على اعمالهم .

يقول **رامبير** : في بداية المقابلة ، اتساءل كيف سأطرح الاسئلة ، من المؤكد ان هناك بعض نماذج من الاسئلة الثابتة التي يمكن ان تتكرر مع كل كاتب مثل : اين تكتب ؟ ومتى ؟ وكيف ؟ لكنني اقوم بعد ذلك بجهد كبير في **اعادة تركيب المقابلة** . وما يهمني دائما هو الحفاظ على اسلوب الكاتب دون التزام بحرفية النص . لانه لكي تصبح المقابلة نوعا من الفن ، ولكي تبدو بمظهر الحقيقة ، لابد من الكذب . والامر اقرب ما يكون من عملية التحليل النفسي ، حيث يكون احيانا للتفصيلات الصغيرة الجانبية اهمية رئيسية .

ويضيف **رامبير** بأنه هو شخصيا خجول . وان المقابلات التي يجريها هي التي تخرجه من حالة الاستبطان التي يعيش فيهـا كل انسان خجـول « المقابلة عبارة عن رحلة ذاتية احاول ان اجد فيها ذاتي ، ومنهجي هـو الوصول بطرق غير مباشرة الى ما اريد من الشخصية ان تجيب عنه . انني

ايضا لا أحب ان اصدم ضيوفي بعبارات الاستنكار ، حتى لو استحق ما يقولونه ذلك . كذلك فانني لا أحب ان اهتك اسرارا خاصة ، على الرغم من ان الشخصيات التي استضيفها تجد انفسها ـ نتيجة الثقة التي تخلقها المقابلة ـ في وضع يتيح لها ان تفرغ امامي جميع ما في جعبتها . ومع ذلك فان بعض الكتاب يظل دائما حريصا في الحديث عن نفسه . يقول **جان كوكتو** : « بعد الاعتراف ، يبدأ السر .. »

وحول سؤال عن الاهمية الادبية **للمقابلات** التي انتشرت كثيرا في الاونة الاخيرة ، يجيب **رامبير** قائلا : « البعض يقولون ان هذا عمل لا اهمية له . وان اعمال الكاتب وحدها التي يجب اعتبارها . لكنني اخالف اصحاب هذا الراي تماما . فقد بدات اقرا **مارسيل بروست** بعد ان قرات كتاب **جورج بيانتيه** عنه ، كما انني لم اقرا **سان سيمون** من اوله الى اخره الا بعد ان قرات كتاب **كاباني** عنه . الواقع ان ما يهمني في المقابلة هو عملية الارتياد والكشف . واعتقد انني امتلك عقلية مكتشف .

ويرى **رامبير** ان شخصية الكاتب قد تتطابق في كثير من الاحيان مع اعماله (كما هو الحال لدى بودار وبازان)ومع ذلك ففي بعض الاحيان تبدو الهوة بينهما واسعة للغاية (كما هو الحال لدى جي دي كار) هناك من الكتاب من يتحدث في اثناء المقابلة بلغة دارجة رديئة جدا ، في حين ان اسلوبه الادبي المكتوب من الدرجة الاولى . وقد يحدث العكس ، اذ يبدو بعض الكتاب خلال المقابلة بمظهر اعلى بكثير مما هم عليه في اعمالهم !

وفيما يتعلق بدرجة الصدق التي يمكن ان توجد في اجابات الكتاب على اسئلته ، يقول **رامبير** : من الضروري ان يكون هناك شيء من الكذب . لكنه ليس كذبا حقيقيا . انه شبيه **باعترافات جان روسو** . والواقع ان الكتاب من خلال الكذب نفسه يعبرون عن انفسهم . فعندما يقول لي احدهم انه يكتب بسرعة ، مع انه بطيء جدا في الكتابة .. يترك للتاريخ الادبي نقطة ذات دلالة معينة . لقد علمني **ليفي ستراوس** شيئا . قال لي : « فلنأخذ مثال الاساطير . لقد وضعت لها المنهج التالي : انه لا يوجد منها نسخ جيدة او رديئة . لكن منذ اللحظة التي تروى فيها وتجمع ، تصبح اهلا للثقة » . والواقع انني مؤمن بأنه حتى اذا كذب الكاتب في التفاصيل ، فانه مخلص . ولا يخرج هذا الكذب عن كذب الرسام الذي يضغط على خط ما في اللوحة لانه هكذا يبدو اكثر صدقا في التعبير . كثيرا ما قال لي الناس : ان الكتاب يقصون عليك حكايات ! وان هذا كله زيف ! ـ وانا اعتقد ان هذا قد يحدث في التفاصيل ، اما فيما هو مطلق ، فلا ... »

حامد طاهر ـ باريس